6496

74

# Violin Schule

ODER

## ANWEISUNG

die Violin zu spielen

VON

## LEOPOLD MOZART

Neue umgearbeitete und vermehrte Ausgabe.

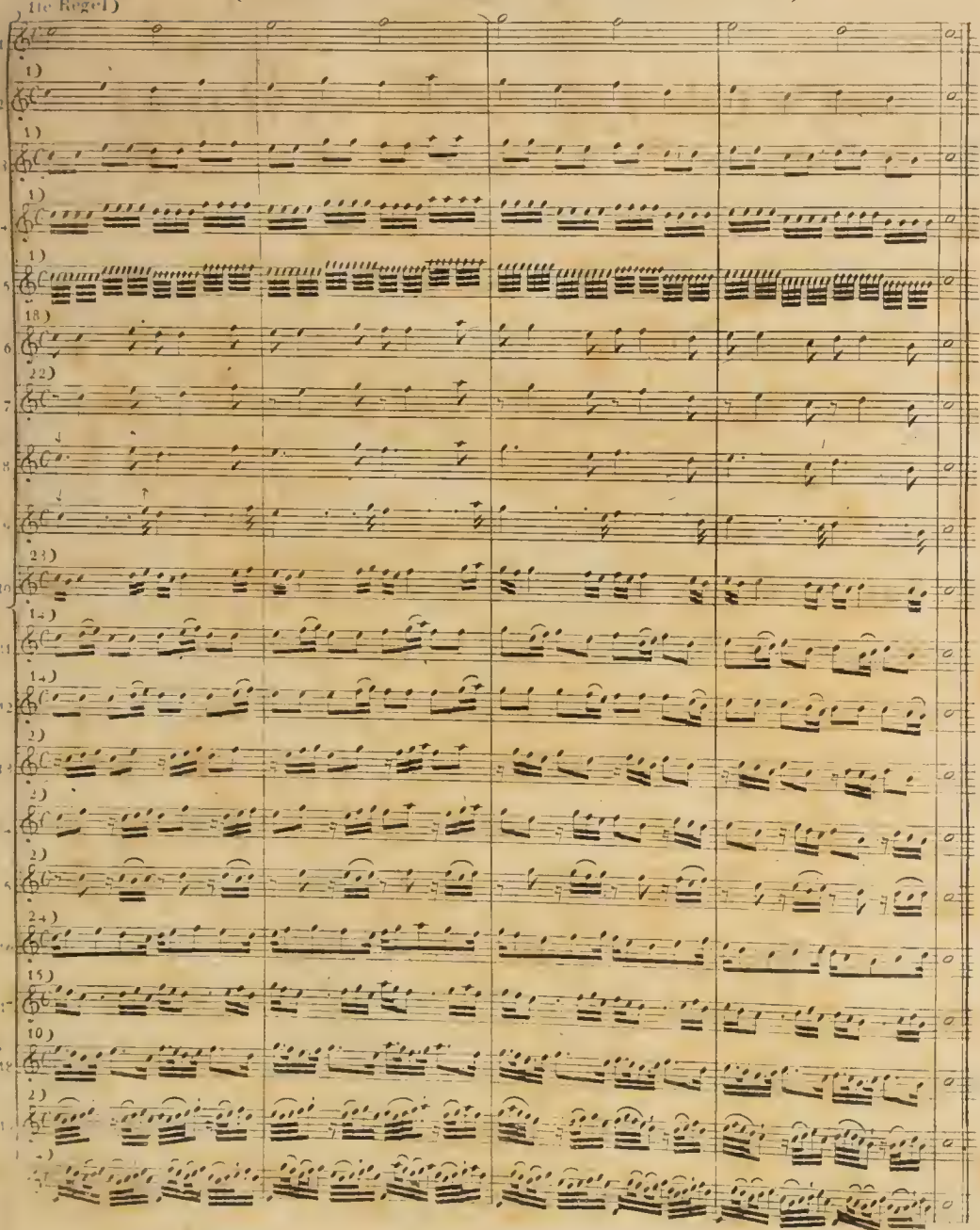
---

In Wien bey Johann Cappi

16

# TABELLE.

(* Die Regeln sind im vierten Hauptstück zu finden.)



# Einleitung.

## Von der Violine überhaupt.

Das Wort Geige (Viola) bezeichnet ursprünglich alle diejenigen musikalischen Instrumente, die aus einem hölzernen Resonanzkasten (dem Körper, Corpus) bestehen, auf welchem Darmsaiten ausgespannt sind, aus welchen vermittelst angespannter Pferdehaare (des Bogens) durch Hin- und Herstreichen der Ton hervorgebracht wird.

Es gab ehemals viele und giebt noch jetzt mehrere Instrumente dieser Art, die sich durch ihre Grösse und durch die Anzahl und die Stimmung ihrer Saiten von einander unterscheiden.

Die Gebräuchlichsten sind jetzt folgende:

1. Der Violon (Violono), die grösste jetzt gewöhnliche Bassgeige, auch der Conterbass genannt, dessen vier Saiten nach Quarten gestimmt, die vier Töne e, a, d, g, von unten herauf angeben. Man findet auch Violons mit fünf Saiten.
2. Das Violonzell (Violoncello), auch Bassetel genannt, die gewöhnliche kleinere Bassgeige mit vier Saiten, die nach Quinten gestimmt, die Töne c, g, d, a, von unten herauf, angeben.
3. Die Bratsche (Viola, la Taille, Alto-Viola), auch Altgeige genannt, viel kleiner als das Violonzell, und etwas grösser als die Geige. Sie wird wie diese beim Spielen im Arm gehalten, hat vier Saiten, und ist wie das Violonzell, nur um eine Octav höher, gestimmt.
4. Die Violine (Violino, le Violon), auch Geige genannt. Sie ist kleiner als die Bratsche, und hat vier Saiten, die nach Quinten gestimmt, die Töne g, d, a, e, von unten herauf angeben. Nach diesen vier Tönen werden auch gewöhnlich die vier Saiten benannt; sie heissen von unten herauf: 1. Die G Saite, die tiefste von allen, ist mit feinem Drath besponnen, und liegt, wenn man die Geige im linken Arm, wie gewöhnlich, hält, links die letzte auf dem Stege. 2. Die D Saite. 3. Die A Saite. 4. Die E Saite, auch die Quinte (la Chanterelle) genannt.

Es gab ausser diesen ehemals noch mehrere Geigeninstrumente von verschiedener Grösse, Saitenzahl und Stimmung. Von diesen sind die bekanntesten: Die Gamba (Viola di Gamba), oder Beingeige, weil sie beim Spielen zwischen den Beinen gehalten wurde. Doch gab es auch kleinere — Discantgamben, die im Arm gespielt wurden. Sie hatten 6 bis 7 Saiten. Die Viole d'Amour, war mit 6 bis 7 Saiten bezogen, hatte die Grösse einer Bratsche und wurde im Arm gehalten. Die letztere findet sich auch noch jetzt, obgleich selten.

Es ist nöthig, den Anfänger auf der Geige, mit seinem Instrument ein wenig bekannter zu machen. Er merke sich folgende Theile derselben:

Der obere ein wenig gewölbte Theil der Violine, auf welcher Steg und Saiten sich befinden, heisst die Decke. Der untere gewölbte Theil, jenem gegen über, heisst der Boden. Die schmale Seitenwand, die um beide herumläuft, und sie verbindet, heisst die Zarge. Alles zusammen das Corpus oder der Körper. An diesem ist der Hals an dem schmalen Ende befestigt. Somit nennt man nemlich den langen hervorragenden Theil, der in der linken Hand des Spielenden ruht, und an welchem oben die Saiten, vermittelst der Wirbel angespannt und gestimmt werden. Die gewundene Verzierung am Ende des Halses heisst von ihrer Gestalt, die Schnecke. Auf diesem Halse, oder unmittelbar unter den Saiten liegt das Griffbret, dasjenige glatte Bretchen, auf welchem die Finger des Spielenden die Saiten niederdrücken, um die Töne hervorzubringen. An dem schmalen Ende desselben wird man eine kleine Erhöhung bemerken, auf der die Saiten ruhen, damit sie nicht das Griffbret berühren; sie heisst der Sattel. An dem andern breitern Ende der Violine ist ein anderes kleines Bretchen befindlich, und frei schwebend, am schmalen Ende gewöhnlich mit einer dicken Saite oder einem Draht über einen hervorragenden Knopf angehängt und befestigt. An diesem sind die vier Saiten fest gemacht; es heisst daher der Saitenhalter. Die beiden in die Decke eingeschnittenen länglicht gekrümmten Löcher nennt man die Tonlöcher, oder von ihrer Gestalt die F-Löcher. Zwischen diesen steht der Steg, ein kleines

Bretchen mit zwei Füssen, auf welchem die gespannten Saiten ruhen. Innerhalb des Körpers der Geige ist zu merken: Die Stimme oder der Stimmstock, ein dünnes rundes hölzernes Stöckchen, welches ein wenig rechts, nicht weit hinter dem Stege, zwischen dem Boden und der Decke aufgerichtet und eingeklemmt wird. Es dient dazu, die Erschütterung der Decke beim Spielen dem Boden und so dem ganzen Körper gehörig mitzutheilen. Ferner: der Balken, ein langes dünnes Holz, das links unter dem Stege in die Länge der Geige an der innern Decke festgeleimt ist, und gleichfalls zur Fortpflanzung der Vibration und zur Verstärkung des Tons dienet. Beides, die Stimme und der Balken, sind auch nöthig, um der Decke mehr Stärke und Widerstand gegen den Druck der gespannten Saiten zu geben.

Der Ton der Geige entsteht freilich durch die Saiten, die vom Bogen gestrichen und in Bewegung gesetzt werden. Aber der Körper der Geige giebt diesem Ton erst seine Kraft und verändert ihn auf mancherlei Art. Die Stärke und die Schönheit des Tons macht einen grossen Unterschied unter den Geigen. Je stärker, voller und weicher dabei der Ton einer Violine ist, je besser ist das Instrument. Das Gegentheil davon ist ein schwacher, dünner, oder spitzer, rauher, schreiender Ton. Der gute Ton einer Violine hängt theils von dem alten, trocknen, festen, vorzüglichern Holz des Körpers, besonders der Decke, theils von der geschickten, den Regeln des Tons gemässen Bearbeitung derselben ab, durch welche jeder Theil des Körpers, besonders die Decke überall die gehörige Holzdicke erhalten muss.

Ist die Decke zu dünn, so wird der Ton dünn, spitzig, und rauh — auch in den verschiedenen Tönen ungleich, zwar vor den Ohren laut, aber in der Ferne ohne Kraft — ist die Decke verhältnissmässig zu dick, so wird der Ton zwar fest und dick, aber schwach und gedämpft sein. Man kann an einer sonst guten Violine manches durch eine geschickte Stellung der Stimme, durch einen passenden Steg, und durch gute und passende Saiten am Ton verbessern.

Ein geschickter Geiger wird sein Instrument kennen und selbst beurtheilen, ob es einen starken oder schwächern, höhern oder niedrigern Steg — ob es eine stärkere oder schwächere Besaitung (Bezug) erfordere. Es lassen sich darüber nur wenige Regeln geben. Ein grösserer, höherer Körper pflegt einen vollern, dickern Ton zu geben, und verträgt einen stärkern Bezug (stärkere Saiten) als ein kleinerer. Ist der Ton einer Geige dünn, spitzig und schreiend, so erfordert sie einen dickern und höhern Steg, wodurch der Ton fester und angenehmer wird. Ist aber der Ton dick, und dabei schwach, so wird der Steg dünner und niedriger sein müssen. Man muss sich hierüber durch Versuche belehren.

Der Steg muss allemal von gutem, trocknem und festem Holz — am besten von Ahornholz — sein. Man muss ein Instrument immer rein erhalten, es zuweilen auch inwendig vom Staube und Schmutz säubern lassen, keine Ritzen und Spalten daran dulden, sondern solche von einem verständigen Instrumentenmacher ausbessern lassen und das Instrument stets vor Feuchtigkeit bewahren.

Auf gute Saiten und eine passende Besaitung muss der Geiger seine besondere Aufmerksamkeit richten. Gut ist die Saite an sich, wenn sie einen reinen Ton angiebt. Im Gegentheil, wenn der Ton rauh, unsauber ist, oder auch wohl mehr als ein Ton verworren zum Vorschein kommt, so heisst die Saite falsch. Dies entsteht, wenn sie uneben gearbeitet ist, oder auch kleine Knötchen hat. Die Saite kann aber gut sein, und doch nicht recht zu den übrigen passen. Sie kann nehmlich gegen die übrigen zu dünn oder zu dick sein. Vier ganz reine Saiten, nach den Quinten rein gestimmt, müssen überall, wo sie auf dem Griffbrett vorkommen in einer Linie niedergedrückt werden, (wenn man z. B. einen starken Faden gerade darüber bindet) wieder ganz reine Quinten geben. Dann ist die Lage der Töne neben einander gleich und richtig, und der Spieler wird, wenn er zwei derselben mit einem Finger niederdrückt, immer die Quinten rein haben. Man nennt dass: die Saiten sind Quintenrein, und dies ist zum Reinspielen durchaus nothwendig. Sind zwei Saiten, wohlgestimmt, nicht überall Quintenrein, so ist eine derselben falsch. Man muss untersuchen, welche es ist, und sie mit einer bessern vertauschen. Doch auch gute Quintenreine Saiten können im Verhältniss ihrer Dicke nicht zu einander passen. Dadurch werden die Töne auf der Violine ungleich, indem die dickere Saite stärkere auch wohl rauhere Töne, oder die zu dünne Saite nur schwache, zu weiche Töne giebt. Dies alles zu beurtheilen und zu verbessern, erfordert Erfahrung und ein geübtes Ohr. Die italienischen Saiten (besonders die römischen oder romanischen) werden, wegen der bessern Beschaffenheit der dortigen Gedärme, woraus sie verfertigt werden, für die besten gehalten. Der Geigenbogen muss die gehörige Länge haben, gleich gearbeitet und nicht zu leicht, auch nicht zu schwer sein. Er muss nicht zu wenig Haare haben, sonst gewöhnt sich der Anfänger an einen schwachen, schlechten Ton. Man bestreicht ihn am besten mit gereinigtem Colophonium.

# Erstes Hauptstück.

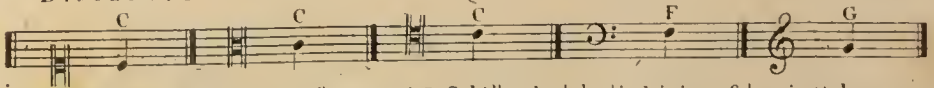
## Allgemeine Lehre von den Tönen, den Noten, dem Takte und andern musikalischen Zeichen und Benennungen.

Die sieben Haupttöne, die der Anfänger sich zu merken hat, heissen in der natürlichen Tonleiter oder Scala (C dur) c, d, e, f, g, a, h, — nach dem h folgt wieder c, aber ein höheres c, und so geht es denn weiter.

Den Abstand eines Tons von einem andern nennt man ein Intervall, und je nachdem dieser Abstand um 2, 3, 4, 5 oder mehrere Töne gross ist, werden die Intervalle benannt; als: das Intervall einer Secunde, Terze, Quarte, Quinte, u.s.w. Von c bis wieder zu c durch alle 7 Haupttöne der Tonleiter bis zu dem 8ten, der wieder c ist, ist das Intervall einer Oktave, oder schlechtweg: eine Oktav. Ein Ton steht in der Tonleiter von dem darauffolgenden Ton entweder um das Intervall eines ganzen oder eines halben Tons ab. Der dritte und der vierte Ton in der Tonleiter, vom Grundton c angerechnet, (e, f,) und der 7te und der 8te in derselben (h, c,) sind stets um einen halben, die übrigen einander nächststehenden aber um einen ganzen Ton von einander entfernt. Dieses Verhältniss der Töne zu einander, dass der 3te und 4te, und der 7te und 8te um einen halben, die übrigen um einen ganzen Ton von dem nächstfolgenden abstehn, muss in jeder Tonleiter (der harten Tonart nemlich, wovon jetzt nur die Rede ist) bleiben, und wenn man die Tonleiter von einem andern Ton (etwa von d, g, f, u.s.w.) anfängt, und diesen zum Grundton macht, so muss man durch Erhöhungen oder Erniedrigungen einzelner Töne in der Scale um einen halben Ton, dies Verhältniss wieder herstellen; wovon in kurzem mehr gesagt werden wird.

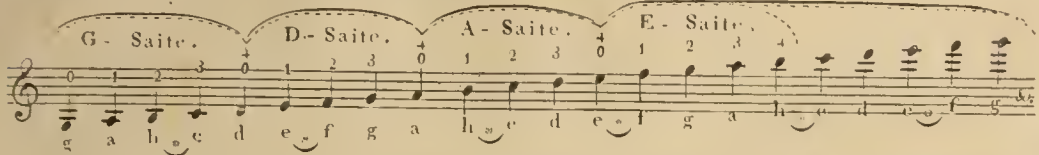
Um die Töne zu bezeichnen, bedient man sich gegenwärtig der Noten, welches Zeichen sind, die aus fünf über einander laufenden Linien und den darauf oder dazwischen gesetzten Punkten und Figuren bestehn. Jede dieser 5 Linien und jeder der vier Zwischenräume derselben ist einem einzelnen Tone der Tonleiter — von unten nach oben zu in der Reihe gewidmet; so dass wenn der Ton auf der untersten Linie c heisst, der in dem folgenden Zwischenraum d, der auf der 2ten Linie e, im folgenden Zwischenraum f, und so weiter, heisst. Aber es giebt verschiedene Notensysteme, das h. die Noten, die auf einer (z. B. auf der mittelsten) Linie stehen, und folglich die Noten, die vorhergehen und die darauf in der Reihe folgen, bedeuten nicht schlechterdings überall denselben Ton, sondern es giebt verschiedene Ordnungen derselben. Wir wollen die fünf gewöhnlichsten Notensysteme hiehersetzen.

Der Schlüssel, das ist, das Zeichen, welches zu Anfang eines Notenstücks ganz vorn auf der ersten Notenzeile steht, bestimmt das Notensystem der folgenden Noten, und folglich, welchen Ton jede Note bedeutet. Diese fünf gewöhnlichen Schlüssel sind der Discant, der Alt, der Tenor, der Bass-schlüssel — und der Violinschlüssel, der auch zugleich der Schlüssel für alle Instrumente ist, die mit der Violine ungefähr gleiche Töne haben, als der Flöte, der Hoboe, der Clarinette — u.s.w.




Der Discant-Alt- und Tenorschlüssel sind C-Schlüssel, d. h. die Linie auf der sie stehen, macht den Ton derselben zu C. Der Discantschlüssel steht auf der untersten Linie; die Note auf dieser Linie heisst folglich C, und so folgt weiter d, e, f, g, a, h, c, nach der Reihe der Zwischenräume und Linien. Der Altschlüssel steht auf der mittelsten Linie, und fängt hier mit c an, wo denn aufwärts und abwärts die Töne in ihrer Ordnung folgen. Im Tenorschlüssel steht das c auf der vierten Linie. Der Basschlüssel ist der F-Schlüssel, d. h. er macht die Linie auf der er steht, die vierte von unten, zur F-Linie, und von diesem f an folgen nun die Töne nach der Reihe hinauf- und hinabwärts. Der Violinschlüssel ist der G-Schlüssel. Er bezeichnet die zweite Linie von unten und macht diese zur G-Linie.

Die fünf Notenlinien mit ihren vier Zwischenräumen fassen nur 9 Noten. Da aber der Umfang der Töne in den Singstimmen und den Instrumenten weit grösser ist, so geht man mit den Noten unter die 5 Linien herunter und drüber hinaus, und bezeichnet sie mit neu hinzugesetzten Strichen, womit man so weit fortschreitet als es nöthig ist. z. B.

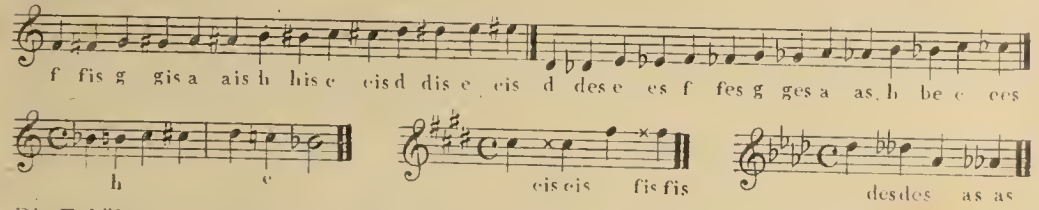



Die verschiedene Gestalt der Noten und deren Bedeutung wird da erklärt werden, wo vom Takte und der Eintheilung die Rede sein wird.

## Von den Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen.

Das Kreutz ♯ bedeutet, dass der auf dasselbe auf einer Linie oder einem Zwischenraum folgende Ton um einen halben Ton höher genommen werden soll; in diesem Fall wird der Benennung desselben die Sylbe is angehängt — als f, fis. g, gis. a, ais. Fis ist folglich einen halben Ton höher als f; gis als g. u:s:w. Das Be ♭ ist ein Erniedrigungszeichen und zeigt an, dass der Ton, vor welchem es steht, um einen halben Ton tiefer genommen werde. In diesem Fall wird der Benennung des Tons die Sylbe es angesetzt, und aus d wird des, aus g, ges. aus e, es. u:s:w. Aber aus a, as. und aus h, be. Das ♮, Quadrat, bedeutet bei dem Ton, vor dem es steht, dass ein vorhergegangenes ♯ oder ♭, das bei demselben Ton stand, wieder aufgehoben werde, und der ursprüngliche Ton wieder zu nehmen sey. Aus fis wird durch das ♮ wieder f, aus gis, g. u:s:w.

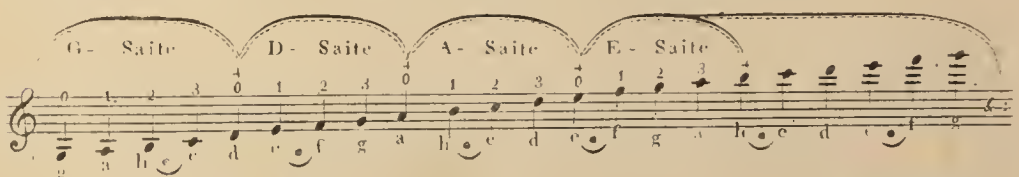
Ausserdem ist noch das doppelte Kreutz × und das doppelte ♭♭ zu merken. Das erste bedeutet, dass ein bereits durch ein ♯ um einen halben Ton erhöhter Ton, also ein cis, fis, gis, u. dergl. noch um einen halben Ton erhöht, das andere, dass ein durch ♭ bereits erniedrigter Ton, noch um einen halben Ton, erniedrigt werden soll.




Die Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen, die zu Anfang eines Musikstücks gleich hinter dem Schlüssel stehen, gelten für das ganze Stück; wenn sie nicht in der Folge durch Quadrate wieder aufgehoben werden. Sie heissen die Vorzeichnung, und bestimmen die Tonart des Stücks. Es ist nämlich schon oben gesagt worden, das in der natürlichen Scala (Tonleiter) der 7 Töne, von dem Grundtone bis zu seiner Octav, der 3te und 4te, und der 7te und 8te Ton nur um einen halben Ton, die übrigen aber um einen ganzen Ton von einander abstehn. Dies ist in der Tonleiter C (dur). Aber in jeder andern Tonleiter, wo man einen andern Ton zum Grundton annimmt, (z. E. d, g, f, &c.) und so bis zur Octave fortgeht, wird dieses Verhältniss nicht so ausfallen, das die obengenannten halben Töne in der rechten Entfernung vom Grundton ständen. Man muss also in jeder andern Tonleiter — als c (dur) — eine solche Veränderung mit einigen Tönen vornehmen, dass ebenfalls der 3te und 4te und der 7te und 8te um einen halben, die übrigen aber um einen ganzen Ton von einander abstehn. Dies geschieht, indem man durch die bleibende Vorzeichnung mit ♯ oder ♭ gewisse Töne erhöht oder erniedrigt. Man nehme z. B. die Tonleiter von d, so darf es Intervall e, f, nicht bleiben. Dies muss das Intervall eines ganzen Tons werden — auch das Intervall f, g, kann nicht bleiben, denn hier ist der Ort des halben Tons; und f, g, stehen um einen ganzen Ton von ein oder ab. F wird also durch ein vorgezeichnetes ♯ um einen halben Ton erhöht und dieses fis ist nun das gesuchte richtige Intervall. Aber h, c, kann in dieser Scala auch nicht bleiben, wie es sich in der Tonleiter von c findet. Das Intervall eines halben Tons kann zwischen dem

6ten und 7ten Ton nicht sein. Es muss vielmehr zwischen dem 7ten und 8ten zu stehen kommen. Man setze vor e ein ♯ und erhöhe es in Cis, und alles ist in Ordnung. Die Scala von d (dur) hat also nicht f und e, sondern fis und cis, und wird durch die Vorzeichnung zweier ♯ in diesen beiden Tönen kenntlich sein. Ein anderes Beispiel: Wenn ich die Tonleiter von f zu f nehme, so kann ich die 7 Haupttöne nicht behalten, wie ich sie in der c Scala finde, und die Töne f,g,a,h,c,d,e, f, auf einander folgen lassen. Das Ohr wird darin etwas falsch finden. Die Sache ist, dass der halbe Ton in der Mitte nicht zwischen dem 3ten und 4ten (a,h) wie er sollte, sondern zwischen den 4t. und 5ten (h,c) fällt, wie er nicht sollte. Man setze vor dem h ein ♭, und erniedrige es um einen halben Ton, und das richtige Verhältniss ist da. Die Tonleiter f (dur) hat also vor dem stets ein ♭; und dieser Ton heisst nicht hes, sondern be. Dies nur vorläufig zur Erklärung der Zeichen. Das Weitere davon im dritten Hauptstück. (Man sehe dort die Notenbeispiele).

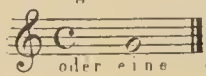
Die Violine hat vier Saiten, die nur vier Töne angeben. Die übrigen Töne müssen durch Aufsetzung der Finger auf die Saiten hervorgebracht werden. Der aufgesetzte Finger verkürzt nemlich den schwingenden Theil der Saite. Je kürzer dieser ist, je höher wird der Ton. Man setze, von der untern Saite an, einen Finger nach dem andern auf die Saite, nemlich erst den Zeigefinger, dann den Mittelfinger, dann den dritten — man nehme dann die folgende Saite, erst leer, dann mit den Fingern in voriger Ordnung, und gehe so fort — und man erhält so, wenn man die rechten Punkte der Saite mit den Fingern trift, die richtigen Töne der Tonleiter. Dies, nemlich jeden Ton richtig, weder zu hoch noch zu tief, sondern so angeben, wie er in der Tonleiter sein soll, heisst rein greifen, und ist die Hauptsache des Violinisten. Man muss hierbei genau darauf merken, welche Töne um einen ganzen, und welche um einen halben Ton von einander abstehn. z. B.




Die 0 bedeutet die bloße Saite. Die Ziffer 1,2,3,4 bezeichnen die Finger. Die Töne der leeren Saiten d,a,e, können auch auf der vorhergehenden stärkern Saite mit dem 4ten Finger genommen werden. Bei ● sind die halben Töne, wo folglich die Finger um die Hälfte näher aneinander gerückt werden müssen, als bei den übrigen ganzen Tönen. Der Schüler mache sich mit dem Namen jedes Tons und mit seiner Lage auf dem Griffbret, besonders mit dem Finger, mit welchem er in dieser ersten Lage der Hand gegriffen wird, genau bekannt, und präge alles dem Gedächtnisse wohl bei, ehe er weiter geht.

Ausser der Beschaffenheit des Tons und dessen Zeichen, ist noch die Dauer desselben zu merken. Die Stelle im Liniensystem, sammt dem Schlüssel, bestimmt den Ton — aber die Gestalt der Note bezeichnet ihre Dauer, in Beziehung auf ein bestimmtes Zeitmaafs.

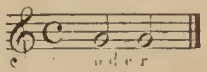
Eine ganze Note,



oder eine ganze Takt-Note.

Die folgenden sind kleinere Theile derselben. Wenn man der ganzen Note ein bestimmtes Zeitmaafs etwa von 4 Secunden oder Pulsschlägen in Gedanken giebt, während welcher man die Note aushält, so erhalten die 2 folgenden jede die Hälfte dieser Zeit. Diese heissen halbe Noten, oder halbe Taktnoten.

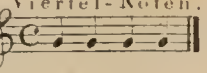
Halbe Noten.



oder halbe Takt-Noten.

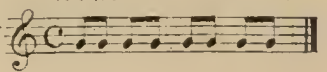
Die folgenden sind Viertel, von denen 4 auf eine ganze Note gehen. Jedes dieser Viertel würde also hier auf eine Secunde oder einen Pulsschlag fallen.

Viertel-Noten.



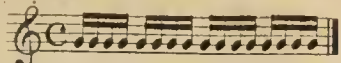
Die folgenden sind Achtelnoten, deren 2 auf ein Viertel und 8 auf eine ganze Note gehen. Diese werden einmal durchstrichen. Ein Querstrich, der die feinen Striche der Noten oben oder unten verbindet, bezeichnet immer Achtel.

Achtheil- oder Achtel-Noten.

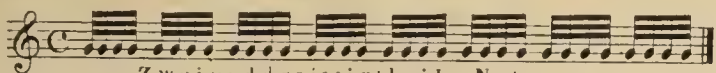


Die folgenden 2mal durchstrichenen sind Sechzehntheil-Noten, und noch einmal so geschwind, als die Achtel; sechzehn derselben machen eine ganze Taktnote und immer 4 ein Viertel aus.

Sechzehntheil-Noten.



Die folgenden 3mal durchstrichenen sind Zweiunddreissig-Theile, von denen 4 auf ein Achtel und 32 auf eine ganze Note gehen. Um diese richtig zu spielen, denkt man sich anfänglich am besten Achtelschläge in Gedanken, (oder man markirt sie mit einer sanften Bewegung des Fusses) und nimmt immer 4 und 4 auf einen Schlag. Man kann diese Theilung weiter fortsetzen. Man sehe und studire die Pag: 2. befindliche Tabelle.

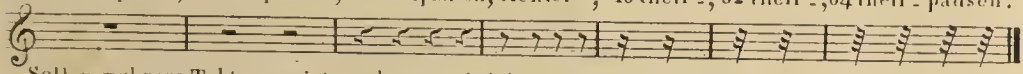


Zweiunddreissigtheil-Noten.

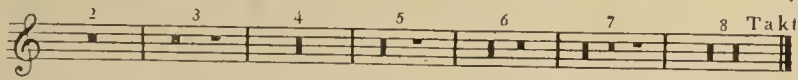
Wenn der Spieler eine bestimmte Zeit schweigen (pausiren) soll, so wird dies durch Zeichen, die man Pausen nennt, vorgeschrieben. Jeder dieser Pausen gilt so viel, als die Note, die an ihrer Stelle stehen könnte.

Halbe

1. Takt-pause, Takt-pausen, Viertelpausen, Achtel-, 16theil-, 32theil-, 64theil-pausen.

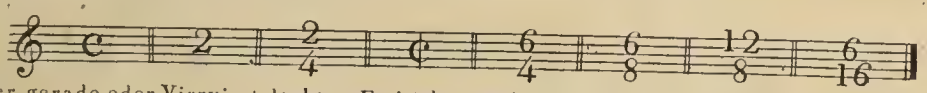


Sollen mehrere Takte pausirt werden, so wird dies wie folgt bezeichnet:



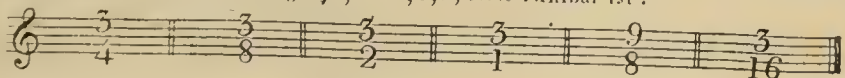

Die Regelmässigkeit in der Bewegung, und ein bestimmtes Zeitmaafs ist die Seele der Musik. Sie giebt der Melodie ihren bestimmten Karakter. Durch sie gelingt es der Musik ganz hauptsächlich, Empfindungen auszudrücken, Leidenschaften darzustellen und in dem Zuhörer zu erregen. Der Takt bestimmt dieses Zeitmaafs und die Theile desselben. Es ist daher sehr nothwendig, dass der Lehrling sich in allem, was nur zum Takte gehört, recht festsetze. Dazu ist nothwendig, dass er jedes bestimmte oder angenommene Zeitmaafs in mehrere Theile genau und gleich theilen lerne (in Gedanken, oder durch Markiren mit dem Finger) und dass er ferner sich mit den Zeichen des Taktes, mit den ganzen Noten-eintheilungen, den Pausen und ihren Zeichen genau bekannt und vertraut mache, damit er, was ihm vorgelegt wird, schnell taktrichtig lesen lerne.

Es giebt mehrere Taktarten, die man alle überhaupt in das gleiche und ungleiche Zeitmaafs abtheilen kann. Das gleiche Zeitmaafs ist:

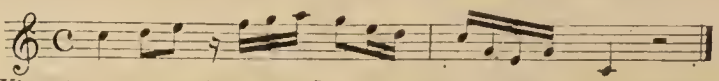



Der gerade oder Viervierteltakt. Er ist da, wo eine Melodie, ein musikalischer Gedanke, aus vier gleichen Zeittheilen besteht, die sich empfinden und von einander unterscheiden lassen, und wo man bei dem ersten derselben einen kleinen Nachdruck fühlt. Es lässt sich bei dieser Taktart in Gedanken immer 1, 2, 3, 4 – 1, 2, 3, 4 – und so fort, zählen, und diese vier Theile machen immer einen Takt aus. Der Zweizweitel, oder Zweivierteltakt besteht nur aus 2 fühlbaren Zeittheilen. Man zählt dabei in Gedanken 1, 2, – 1, 2, und so fort, und diese zwei Theile machen immer einen Takt. Eben so ist es mit dem Allabreve. Man kann auch den $\frac{6}{4}$ und $\frac{6}{8}$ Takt zu dem gleichen Zeitmaafse zählen, weil diese Taktarten ebenfalls aus 2 empfindbaren Hauptabschnitten, jeder von 3 Theilen, bestehen.

Das ungleiche Zeitmaafs besteht aus 3 gleichen Theilen: Zu ihm gehört hauptsächlich der $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ Takt, in welchen die Bewegung 1, 2, 3 – 1, 2, 3, stets fühlbar ist.

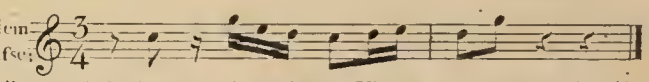


Man merke zu Anfange jedes Musikstücks nach dem Schlüssel und der Vorzeichnung die angezeigte Taktart, und fange an, die Noten der ersten Takte vorläufig darnach einzutheilen. Heisst es C oder Viervierteltakt, so sind in jedem Takte, der mit dem Taktstriche geschlossen ist, vier Viertel, das heisst: die zwischen zwei Taktstrichen stehenden Noten und Pausen werden allezeit so viel unter sich betragen müssen, als der am Anfange des Stücks angezeigte Takt erfordert.



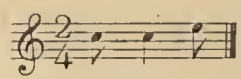
Das c ist eine Viertelnote, folglich das erste Viertel; die d und e Noten sind zwei einmalgestrichene oder Achtelnoten, und machen also das zweite Viertel aus; die Sechzehntel-Pause und die folgenden 3 Noten f, g, und a sind zusammen vier Sechszehntheile, und deswegen das dritte Viertel; das g als eine Achtelnote und die 2 Sechzehntheilnoten c und d machen das vierte Viertel. Hier ist eine Linie gezogen: denn hier schliesst der erste Takt. Die vier Sechzehntheile c, g, c und g, sind das erste Viertel des zweiten Taktes; die Viertelnote e aber ist das zweite Viertel, und die darauf folgende Pause beträgt zwei Viertel, denn sie ist eine halbe Taktpause, folglich das dritte und vierte Viertel. Alsdann kommt abermals eine Linie, und hier endet sich der zweite Takt.

Und so geht es in dem ungleichen Zeitmaafse:

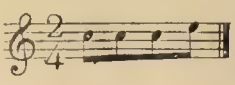


Die erste Achtelpause beträgt ein Achtel, folglich ein halbes Viertel: man nimmt also die darauf folgende Achtelnote c dazu, so hat man das erste Viertel. Die Sechzehntheilpause mit den drei doppelt gestrichenen Noten g, e, d, sind das zweite Viertel. Das einmal gestrichene c und die 2mal gestrichenen 2 Noten d und e, machen das dritte und letzte Viertel dieses ersten Taktes, den die Linie von dem zweiten unterscheidet. Die Achtelnoten d und g sind das erste Viertel; die zwei viertelpausen aber sind das zweite und dritte Viertel des zweiten Taktes. Und so fort durch alle Taktveränderungen.

Oft werden die Noten auch so vermischet, dass eine oder auch mehrere müssen zertheilet werden.

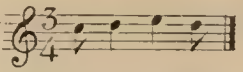


Die Achtelnote e beträgt hier nur ein halbes Viertel: es muss also die nebenstehende Viertelnote e in Gedanken getheilt, und der erste halbe Theil zur ersten Achtelnote e, der 2te hingegen zur 2ten Achtelnote e gerechnet werden. Wer dieses nicht genug einsieht, der stelle sich die oben angebrachten Noten wie folgt vor:



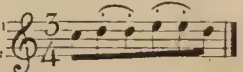
und spiele sie auch, wie sie ihm hier vor Augen liegen. Nachher aber nehme man das 2te und 3te e mit der nämlichen Gleichheit des Taktes in einem Striche; jedoch also, dass die Abtheilung der Noten durch einen Nachdruck mit dem Bogen bei jeder Note vernehmlich werden.

Welches man auch also thun kann, wenn mehrere solche abzutheilende Noten nach einander folgen.



Denn weil die 2 Noten d und e müssen zertheilet werden, so kann man sie so spielen:

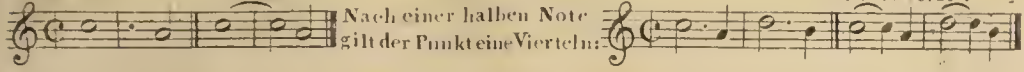
hernach aber so:



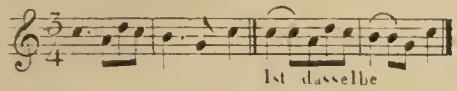
Wo die 2 Noten d, d, in einem Aufstriche, die 2 Noten e, e, aber in einem Abstriche zusammen genommen und mit Gleichheit durch einen Nachdruck des Bogens von einander müssen unterschieden werden. Diese Zertheilung der Noten durch den Bogenstrich findet nur Anfangs Platz, bis der Schüler die Gleichheit des Taktes genau versteht. Dann muss man aber die Abtheilung nicht mehr hören.

Hauptsächlich muss man sich befleissen, den zweiten Theil jeder zu zertheilenden Note nicht zu kurz, sondern dem ersten Theile gleich zu halten: denn diese Ungleichheit bei der Zertheilung der Noten ist ein gemeiner Fehler, welcher das Zeitmaafs aus seiner Gleichheit in das Geschwinde treibt.

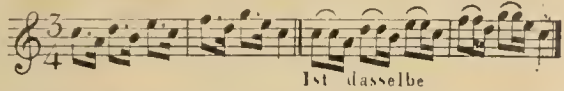
Der Punkt, welcher bei einer Note steht, vergrössert die ihm vorhergehende Note um den halben Theil; Die Note, nach welcher der Punkt steht, muss also noch halb so lang gehalten werden, als ihre natürliche Grösse beträgt. Z. E. Wenn der Punkt nach einer ganzen Note steht, so gilt er eine halbe:



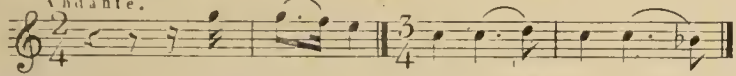

Nach einer Viertelnote eine Achtelnote.



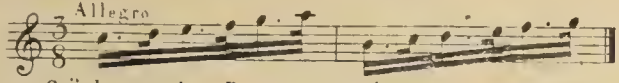

Nach einer Achtelnote eine Sechzehntheil: u.s.f.



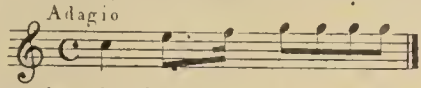

In langsamen Stücken kann der Punkt Anfangs mit dem Bogen durch einen Nachdruck vernehmlich gemacht werden, um sicherer im Takte zu bleiben. Wenn man sich aber im Takte schon fest gesetzet hat, so wird der Punkt stille an die Note gehalten, und niemals durch einen Nachdruck unterschieden.



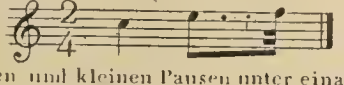

In geschwinden Stücken wird der Bogen bei jedem Punkte ein wenig aufgehoben; folglich jede Note von der andern abgesondert und springend vorgetragen.




Es giebt in langsamen Stücken gewisse Passagen, wo der Punkt noch etwas länger gehalten werden muss, als die bereits vorgeschriebene Regel erfordert; wenn anders der Vortrag nicht gar zu schläfrig ausfallen soll. Wenn hier (im folgenden Beispiele) der Punkt in seiner gewöhnlichen Länge gehalten würde, würde es schläfrig klingen. In solchem Falle nun muss man die Punktirte Note etwas länger aushalten; die Zeit des längern Aushaltens aber muss man der nach dem Punkte folgenden Note entziehen.




Man halte demnach in dem jetzt beigebrachten Exempel die Note e mit ihrem Punkte länger; die f Note aber nehme man mit einem kurzen Striche so spät, das die erste der vier g Noten dem richtigen Zeitmaafse nach sogleich darauf komme. Der Punkt soll überhaupt allezeit etwas länger gehalten werden. Denn nicht nur wird dadurch der Vortrag lebhafter; sondern es wird auch dem Eilen, jenem fast allgemeinen Fehler, Einhalt gethan: da hingegen durch das wenige Aushalten des Punktes die Musik gar leicht in das Geschwinde verfällt. Zuweilen wird eine längere Aushaltung des Punktes vorgeschrieben, und mit zwei Punkten bezeichnet.



Der Schüler muss die mit Punkten und kleinen Pausen unter einander vermischte Noten in die Viertel recht abzutheilen wissen. Man muss ihm unterschiedliche Taktarten vorlegen, und ihn nicht weiter gehen lassen, bis er alles jetzt Vorgetragene aus dem Grunde versteht. Der Lehrmeister thut wohl, wenn er dem Anfänger verschiedene Veränderungen der Noten in allen Gattungen des Takts aufschreibt, und um es begreiflicher zu machen, jedes Viertel genau unter das andere setzt.

Hier ist ein Muster über den geraden Takt, welches der Schüler für jetzt nur studiren, und dann erst gegen muss, wenn er das vierte Hauptstück von der Strichart erlernet hat.

Nb. Hieher gehört die Pag: 2. folgende Tabelle.

Ausser diesem Zeitmaafse, dessen Eintheilung und Zeichen, kommt nun noch die Bewegung selbst, d. i. wie geschwinde oder langsam das Zeitmaafs genommen werden soll, in Betrachtung. Dieselbe Melodie kann geschwinde oder langsamer vorgetragen werden. Die richtige Bewegung wird der erfahrne Musiker leicht aus dem ganzen Gange und Karakter des Stücks errathen, und auch schon ein Anfänger fühlt, wenn ein rascher Tanz zu langsam, oder eine sanfte, zärtliche Melodie zu rasch gespielt wird. Die Überschriften der Stücke: als Allegro, Andante, Adagio u. s. w. die weiter unten erklärt werden, suchen diese Bewegung zu bestimmen.

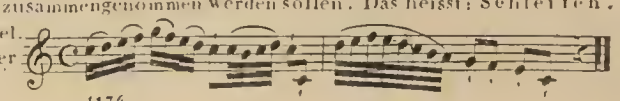
Man muss bei der Unterweisung eines Anfängers keine Mühe sparen, ihm den Takt recht begreiflich zu machen. Dazu wird sehr dienlich sein, wenn der Lehrmeister dem Schüler öfters die Hand zum Takte führet; alsdann aber ihm ein und andere Stücke von verschiedener Taktart und abwechselnder Bewegung vorspielet, und den Lehrling den Takt ganz allein dazu schlagen lässt: um zu versuchen, ob er die Abtheilung, Gleichheit, und endlich auch die Veränderung der Bewegung verstehet. Man lehre ihn also vorher jedes Viertel des Taktes mit Ernst, mit Gleichheit richtig angeben, ausdrücken und unterscheiden, hernach wird er die Violine mit Nutzen in die Hand nehmen.

Man gewöhne den Anfänger auch nicht an das beständige Abzählen der Achtelnoten. Wie ist es möglich, dass einer, der sich so verwöhnt hat, in einem nur etwas geschwindern Zeitmaafse fortkomme? Ja noch ärger ist es, wenn er alle Viertelnoten, und sogar auch die Halbennoten, in Achtel in der Stille abtheilet, mit merklichem Nachdruck des Bogens unterscheidet, oder gar mit dem Fusse so viele Schläge niederstösst! Das mag im Anfange zuweilen nöthig sein, allein dergleichen Gewohnheiten bleiben oft, und der Schüler verlässt sich darauf und kommt endlich dahin, dass er ohne diese Abzählung keinen Takt richtig wegspielen kann. Man muss ihm also erst die Viertel recht beizubringen suchen, und alsdann die Unterweisung dahin einrichten, dass der Anfänger jedes Viertel mit genauer Gleichheit in Achtel, die Achtel in Sechzehntheile u. s. f. verändern kann. Im folgenden Hauptstücke wird es durch Beispiele klärer gemacht werden.

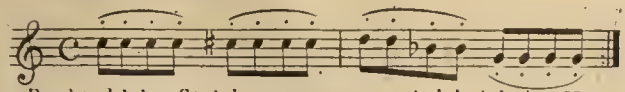
Mancher Lehrling versteht zwar die Eintheilung; aber er bleibt nicht in der angefangenen Bewegung. Man sehe hierbei auf das Temperament des Schülers; sonst wird er verdorben. Ein fröhlicher, lustiger Mensch wird allezeit mehr eilen; ein trauriger, fauler, und kaltsinniger hingegen wird immer zögern. Man kann solchen Fehlern, die von dem Temperamente herrühren, durch eine vernünftige Unterweisung entgegen arbeiten. Den Feurigen kann man mit langsamen Stücken zurückhalten und seinen Geist nach und nach dadurch mässigen: den langsamen und schläfrigen Spieler aber kann man mit fröhlichen Stücken ermuntern.

Überhaupt soll man einem Anfänger nichts Schweres vorlegen, bevor er nicht das Leichte rein wegspielen kann. Man soll ihm ferner keine Menuetten oder andere melodiöse Stücke geben, die ihm leicht in dem Gedächtnisse bleiben: sondern man lasse ihn Anfangs Mittelstimmen von Concerten, wo Pausen darin sind, oder auch Fugirte und solche Stücke vor sich nehmen, die er mit genauer Beobachtung alles dessen, was ihm zu wissen nothwendig ist, spielen und folglich zeigen muss, ob er die ihm vorgetragenen Regeln verstehe oder nicht. Widrigenfalls wird er sich gewöhnen, alles nach dem Gehör obenhin zu spielen. Der Schüler muss sich besonder befleissigen, alles was er spielt, in dem nämlichen Tempo zu enden, in welchem er es angefangen hat. Er hengt dadurch jenem gemeinen Fehler vor, den man bei vielen Musiken findet, deren Ende viel geschwinder als der Anfang ist. Er muss sich also gleich anfangs in eine gewisse Gelassenheit setzen; und besonders wenn er schwere Stücke zur Hand nimmt, muss er dieselben nicht geschwinder anfangen, als er sich getrauet, die darin vorkommenden stärkern Passagen richtig wegzuspielen. Er muss die schweren Passagen öfters üben bis er endlich eine Fertigkeit erhält, das ganze Stück in einem rechten und gleichen Tempo heraus zu bringen.

Zu den musikalischen Zeichen sind noch folgende zu rechnen und hier zu erklären: das Verbindungszeichen. Es hat die Gestalt eines kleinen Bogens, welcher über mehrere Noten weggeht und bedeutet, dass diese alle auf einem Bogenstriche zusammengenommen werden sollen. Das heisst: Schleifen. Es ist das Gegentheil vom Stossen, welches mit einem kleinen Striche auf der Note bezeichnet wird.

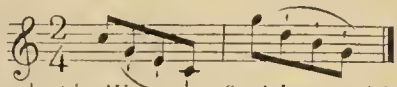


Wenn unter diesem Bogen über die Noten noch Punkte gesetzt sind, so sollen diese Noten, nicht nur in einem Bogenstriche, sondern mit einem bei jeder Note angebrachten Nachdruck etwas von einander abgesondert vorgetragen werden.



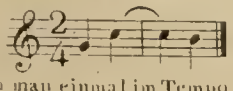
Sind aber anstatt der Punkte kleine Striche gesetzet; so wird bei jeder Note der Bogen ein wenig aufgehoben; folglich müssen alle die unter dem Verbindungszeichen stehenden Noten zwar an einem Bogenstriche, doch von einander getrennt gespielt werden.

Die erste Note dieses Exempels kommt auf den Abstrich, die übrigen drei aber werden mit jedesmaliger kleiner Erhebung

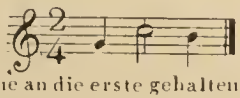


des Bogens und mit einem starken Abstosse von einander abgesondert im Hin- und Zaufstriche gespielt.

Dieses Verbindungszeichen wird auch nicht selten über die letzte Note des einen, und über die erste Note des andern Taktes gezogen. Sind die beiden Noten in einem Tone; so werden sie so zusammen gehalten, als wenn es eine Note wäre.

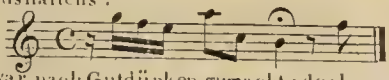


Eben so, als wenn es also heissen thäte:

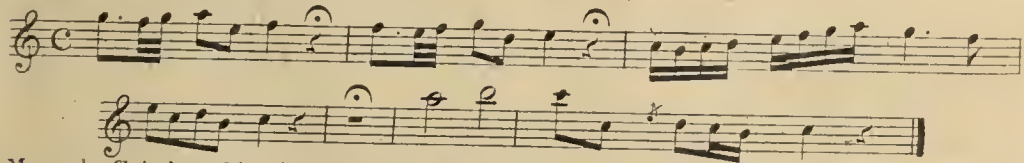


Wenn man einmal im Tempo sicher ist, dann muss die zweite Note, welche an die erste gehalten wird, nicht durch einen Nachdruck unterschieden, sondern beide ausgehalten werden, wie man eine halbe Note zu spielen pflegt. Man hüte sich die zweite Note nicht zu kurz auszuhalten: denn diess ist ein gewöhnlicher Fehler, durch welchen das Zeitmaafs aus seiner Gleichheit gebracht wird, und in das Geschwinde verfällt.

Wenn ein halber Cirkel (Fermate) über einer Note allein steht, die über sich einen Punkt hat: so ist es ein Zeichen des beliebigen Aushaltens.

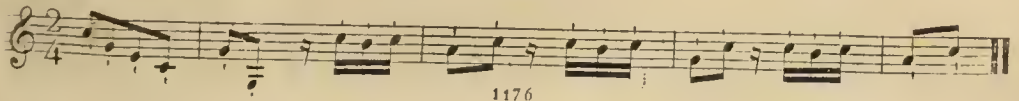


Ein solches Aushalten wird zwar nach Gutdünken gemacht: doch muss es nicht zu kurz und nicht zu lang, sondern mit guter Beurtheilung geschehen. Alle die Mitspielenden müssen einander beobachten: um sowohl die Aushaltung zugleich mit einander zu enden; als auch um wieder gleichförmig anzufangen. Es ist hierbei zu merken, dass man den Ton der Instrumente recht austönen und verrauschen lasse, ehe man wieder zu spielen anfängt; auch dass man dahin sehe, dass alle Stimmen in gehörigem Takte wieder anfangen, wobei man besonders sich nach dem Anführer zu richten hat. Wenn aber dieses Zeichen (welches die Italiäner la Corona nennen) über oder unter einer kleinen oder grossen Pause steht; so wird bei der kleinen etwas mehr, als es die Ausrechnung im Takte erforderte, inne gehalten. Hingegen wird eine ganze Pause, über welcher man dieses Zeichen sieht, nicht so lang ausgehalten, als sie eigentlich gelten sollte.

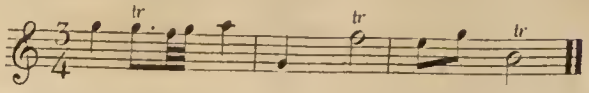


Man sehe fleissig auf den Anführer, der den Takt angiebt: denn dergleichen Sachen kommen auf den guten Geschmack und eine richtige Beurtheilung an.

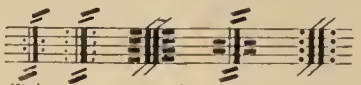
Noten, deren jede mit einem eigenen Striche abgestossen, und eine von der andern abgesondert vorgetragen werden sollen, werden durch kleine Striche oder Punkte über oder unter den Noten angezeigt. Die Striche zeigen ein kürzeres Abstossen an, als der Punkte.



Der kleine Buchstabe t, oder auch tr, über einer Note zeiget einen Triller an. Was ein Triller ist, wird an seinem Orte weitläufig abgehandelt werden.

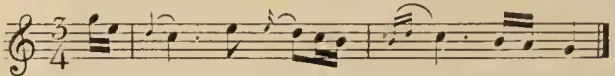



Bei Stücken, die in zwei Theile getheilt sind, welche wiederholt werden sollen, wird das Ende jedes Theiles, und die Wiederhohlung desselben mit zwei Strichen bemerket, die Punkte oder kleine Nebenstriche haben.

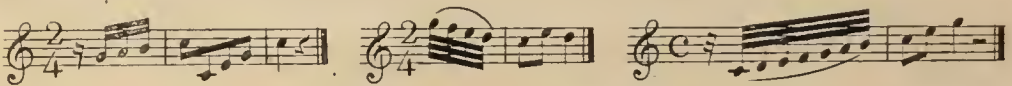


Wenn aber nur einer, oder einige Takte zu wiederholen sind; so wird es wie folgt angezeigt: Was zwischen solchen Strichen eingeschlossen ist, wird wiederholt.

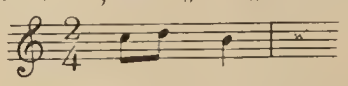
Die kleinen Noten, welche man vor den gewöhnlichen Noten sieht, sind die sogenannten Vorschläge (Appoggiature) die nicht zum Takt gerechnet werden. Wir werden sie besonders abhandeln. Sie sehen also aus:



In diesem Exempel sind anfangs nur zwei Sechzehntheilnoten, folglich nur ein halbes Viertel; und dennoch folget der Taktstrich: Dies heisst man einen Auftakt, welcher gleichsam den Eingang der Melodie macht. Dieser Auftakt hat oft 3, 4, und auch noch mehrere Noten.



An dem Ende einer musikalischen Zeile sieht man zuweilen dieses Zeichen ✓, welches der Custos musicus genennt und nur hingesetzt wird, die erste Note der folgenden Zeile anzumerken, und hiedurch, besonders in geschwinden Stücken, dem Auge einigermassen zu Hilfe zu kommen.



Die gewöhnlichsten musikalischen Kunstwörter sind folgende:

Presto, (heisst geschwind). Allegro assai, (sehr hurtig). Prestissimo, zeiget das geschwindeste Tempo an, und Presto assai ist fast eben diess. Zu diesem sehr geschwinden Zeitmaafse wird ein leichter und kurzer Bogenstrich erfordert.

Molto (viel) Allegro, ist etwas weniger als Allegro assai, doch ist es noch geschwinder als Allegro, (hurtig) welches zwar ein rasches, doch nicht übereiltes Tempo anzeiget; besonders wenn es durch Beiwörter gemässigt wird, als da sind:

Allegro, ma non tanto, (nicht zu sehr), oder non troppo, oder moderato, welches anzeigt, dass man es nicht übertreiben soll. Hierzu wird ein zwar leichter und lebhafter, jedoch schon mehr ernsthafter und nicht so kurzer Strich erfordert, als bei dem geschwindesten Tempo.

Allegretto, ist etwas langsamer als Allegro, hat gemeiniglich etwas Artiges und Scherzhaftes, und vieles mit dem Andante gemein. Es muss also artig, tändelnd, und scherzhaft vorgetragen werden: welches man sowohl bei diesem als bei anderem Tempo durch das Wort: Gustoso deutlicher zu erkennen giebt. Vivace, heisst lebhaft, und Spiritoso, bedeutet, dass man mit Geist und Leben spielen soll. Animoso ist fast eben diess. Alle drei Gattungen sind das Mittel zwischen dem Geschwinden und Langsamen.

Moderato, (gemässigt, bescheiden), nicht zu geschwind und nicht zu langsam. Eben diess zeigt das Stück selbst am besten an, aus dessen Folge wir die Mässigung erkennen müssen.

Tempo commodo (gemächlich) und Tempo giusto (in rechter Bewegung) führen uns ebenfalls auf das Stück selbst zurück. Sie sagen uns, dass wir das Stück in dem eigentlichen, seinem Charakter gemässen Tempo spielen sollen. Wir müssen also die rechte Bewegung eines solchen Stückes in dem Stücke selbst suchen.

Sostenuto, (getragen), oder vielmehr zurückhalten und den Gesang nicht übertreiben. Man muss sich also in solchen Fällen eines ernsthaften, langen und anhaltenden Bogenstrichs bedienen, und den Gesang zusammenhängend vortragen.

Maestoso, erhaben, bedachtsam, und kräftig, nicht übereilt.

Staccato oder staccato, gestossen, zeigt an, dass man die Noten wohl von einander absondern, und mit einem kurzen Bogenstriche vortragen soll.

Andante, gehend, etwas langsam. Die Bewegung soll gehend, nicht laufend sein; besonders wenn man poco Allegretto dabei stehet.

Lento oder Lentamente, ganz gemächlich.

Adagio, langsam. Adagio pesante, schwermüthig; muss noch langsamer gespielt werden.

Largo, ein noch langsameres Tempo, wird mit langen Bogenstrichen und mit vieler Gelassenheit vorgetragen.

Grave, schwer, ernsthaft, folglich recht sehr langsam. Man muss durch einen langen, etwas schweren und sehr ernsthaften Bogenstrich, und durch das beständige Aushalten der unter einander abwechselnden Töne den Charakter eines solchen Stückes ausdrücken.

Zu den langsamen Stücken werden auch noch andere Wörter den jetzt erklärten beigefügt, um die Meinung des Componisten zu bezeichnen; als da sind:

Cantabile, singend. Das ist: der Vortrag soll singend sein.

Arioso, melodisch, ist ungefähr mit Cantabile eins.

Amabile, Dolce, Soave, bezeichnen alle einen angenehmen, süssen und lieblichen Vortrag: wobei man den Ton mässigen, und nicht mit dem Bogen reissen; sondern mit Abwechslung des Schwachen und Halbstarken dem Stücke einen Ausdruck geben soll.

Mesto, betrübt, bedeutet den Charakter der Traurigkeit.

Affettuoso, mit Empfindung, will, dass man den Affekt, der in dem Stücke liegt, aufsuchen, und folglich alles beweglich, eindringend und rührend spielen soll.

Piano oder p. heisst schwach;

Forte oder f. laut, stark.

Pianissimo oder pp. am schwächsten.

Fortissimo oder ff. am stärksten.

Poco forte oder pf. ein wenig stark.

Rinforzando oder rf. verstärkt.

Sforzando oder sf. stark vorgetragen.

Diminuendo, vermindernd.

Mezzo heisst halb. Mezzo forte, halb stark; mezzo piano, halb schwach.

Più, mehr, also più forte, stärker; più piano, schwächer, als das vorhergehende.

Crescendo, wachsend, auch , bedeutet, dass die Stärke des Tons immer anwachsen soll.

Decrescendo, abnehmend, auch , hingegen zeigt an, dass die Stärke des Tons allmählig abnehmen soll.

Pizzicato bedeutet, dass die Noten nicht mit dem Bogen gestrichen, sondern mit dem Finger, wie auf der Harfe, geschnellet, oder wie es einige nennen, gekneipt werden sollen. Man thut diess am besten mit dem Zeigefinger, und hüte sich, dass der Ton nicht schlecht und undeutlich werde. Den Daumen kann man alsdenn hierzu brauchen, wenn ganze Accorde zu nehmen sind.

Col'Arco heisst, mit dem Bogen. Es erinnert, dass man sich des Bogens wieder bedienen soll, wenn vorher pizzicato angezeigt war.

Da Capo, vom Anfange, zeiget an, dass man das Stück vom Anfange wiederholen müsse.

Wenn aber Dal Segno, vom Zeichen, dabei stehet, so wird man auch ein Zeichen beigesetzet finden, welches auf den Ort hinweiset, wo man die Wiederholung anfangen muss.

Die zwei Buchstaben V. S., Vertatur subito, oder auch nur das Wort Volti heissen: Man wende das Blatt geschwind um.

Ad libitum, nach Willkühr, nicht strenge nach dem Takt vorzutragen.

A Tempo, nach dem Takte.

Con Sordini, mit dem Dämpfer. Dämpfer sind kleine Aufsätze von Holz, Stahl oder Messing gemacht, die auf den Steeg der Geige gestecket werden, um den Ton zu dämpfen und hierdurch etwas Stilles und Trauriges besser auszudrücken. Man thut gut, wenn man bei dem Gebrauche der Sordini sich hütet die leeren Saiten zu nehmen; denn sie schreien gegen die gegriffenen Töne zu sehr, und verursachen folglich eine merkliche Ungleichheit des Klanges.

## Zweites Hauptstück.

### Von der Haltung der Geige und des Bogens.

Die Geige wird in die linke Hand, der Bogen mit der rechten Hand genommen. Die Geige ruht unter dem Kinn am Halse auf dem Schlüsselbein der linken Schulter, der Hals derselben aber in der linken Hand.

Man hat bei der Haltung der Violine auf zweierlei zu sehen: erstlich darauf, dass das Instrument fest genug liege, und nicht wanke oder entfalle, indem die linke Hand sich auf dem Griffbrett hin und her bewegt; zweitens darauf, dass der linke Arm und die Hand eine solche Stellung haben, dass die Finger sich leicht und frei bewegen und alle Töne wohl erreichen können.

Die bequemste Art ist folgende: Man setze die Violine so an den Hals, das sie auf dem Schlüsselbein der linken Schulter ruht, und auf der Seite, auf welcher die E-Saite ist, von dem Kinn ein wenig gehalten wird. (Es ist gerade nicht fehlerhaft, sie auf der andern Seite, wo die G-Saite ist mit dem Kinn zu halten, und einigen scheint dies bequemer.) Dadurch wird die Violine auch bei der stärksten Bewegung der hinauf und herabgehenden Hand, an ihrem Orte unverrückt bleiben. Den Theil der Violine, wo die E-Saite liegt, muss man etwas mehr gegen die Brust herab senken, um zu verhindern, dass der rechte Arm, wenn auf der G-Saite zu spielen ist, sich nicht zu sehr erheben muss.

Der Hals der Violine muss zwischen dem Daumen und Zeigefinger so genommen werden, dass er an einer Seite an dem Ballen unter dem Zeigefinger, an der andern Seite an den obern Theil des Daumengliedes anschliesst; den Theil der Hand aber, der unten zwischen dem Daumen und dem Zeigefinger ist, niemals berühre. Der Daumen muss nicht zu viel über das Griffbret hervorstehen: sonst hindert er im Spielen, und benimmt der G-Saite den Klang. Er muss auch mehr vorwärts gegen den zweiten und dritten Finger, als zurück gegen den ersten gehalten werden; weil dadurch die Hand sich auszudehnen mehr Freiheit erlanget. Am besten ist es, wenn er dem F oder Fis auf der D-Saite gegenüber stehet. Der hintere Theil der Hand gegen den Arm zu, muss frei bleiben, und die Violine muss nicht darauf liegen: denn hierdurch würde der dritte und vierte Finger sich auszustrecken gehindert. Um sich eine gute Lage der Hand anzugewöhnen, bediene man sich folgendes Vortheils:

Man setze den ersten Finger auf das f der E-Saite, den zweiten auf das c der A-Saite, den dritten auf das g der D-Saite, und den vierten oder kleinen Finger auf das d der G-Saite, doch so, dass keiner aufgehoben werde, bis nicht alle vier Finger richtig, und zugleich auf dem vorgeschriebenen Platze stehen.

Man bemühe sich alsdann bald den ersten, bald den dritten, bald den zweiten, bald den vierten aufzuheben und gleich wieder nieder zu setzen; doch ohne die andern drei von ihrem Orte wegzulassen. Man hebe aber den Finger nur so viel auf, dass er die Saite nicht berühre: und man wird sehen, dass diese Übung der kürzeste Weg ist, die wahre Stellung der Hand zu erlernen, und dass man sich hierdurch wohl vorbereitet, künftig die Doppelgriffe rein vorzutragen.

Der Bogen wird an seinem untersten Theile, nicht zu weit von dem Frosch zwischen dem Daumen und den drei nächsten Fingern, nicht steif, sondern leicht und ungezwungen in die Hand genommen. Der Daumen und der erste Finger thun bei der Verstärkung und Verminderung das meiste; doch auch der kleine Finger soll am Bogen liegen bleiben: weil er zur Mässigung des Bogenstriches durch das Anhalten und Nachlassen vieles beiträgt. Hauptsächlich ruht der Bogen zwischen der Spitze des Daumens und dem ersten Gliede des Zeigefingers und des Mittelfingers. Man muss den Zeigefinger nicht zu sehr dabei ausstrecken, und von den übrigen entfernen. Denn dadurch wird die Hand steif, und der Bogenstrich schwer, plump und ungeschikt; da er mit dem ganzen Arme gemacht wird.

Hat der Schüler diess wohl begriffen, so mag er die im ersten Hauptstücke eingerückte Tonleiter oder A, B, C, unter beständiger Beobachtung folgender Regeln zu spielen den Anfang machen.

Erstens, muss man die Geige, mit der Hand weder zu hoch noch zu niedrig halten. Es ist am besten wenn die Schnecke der Violine dem Kinn oder dem Halse ohngefähr gleich steht: man lasse sie aber auch nicht tiefer sinken, als so, dass die Schnecke der Brust gleich komme. Man thut wohl, wenn man die Noten, die man spielen will, nicht zu niedrig vor sich hinleget, damit man sich nicht niederbeugen muss, sondern vielmehr den Leib gerade halten kann. Man gewöhne sich beim Spielen überhaupt, gerade, ungezwungen und fest zu stehen.

Zweitens, lege man den Bogen so auf die Saite, dass die Haare desselben ein wenig nach dem Stege, der Bogenstock hingegen ein wenig nach der andern Seite sich neigen. Aber nur ein wenig, sonst verliert der Ton seine Kraft.

Drittens, muss der Strich nicht mit dem ganzen Arme geführet werden. Man bewege das Achselglied wenig, das Ellenbogengelenk stärker, das Handgelenk aber natürlich und ungezwungen. Will der Schüler den Ellenbogen nicht biegen, und geigt mit steifem Arm und starker Bewegung der Achsel; so stelle man ihn mit dem rechten Arme nahe an eine Wand; er wird diesen, indem er den Ellenbogen gegen die Wand stösst, gewiss biegen lernen. Man biege die Hand natürlich und ungezwungen, nicht mehr und nicht weniger, als der Gang des Bogens es erfordert. Übrigens merke man sich, dass die Hand, ja vielmehr der Daumen und der Zeigefinger bei der Mässigung des Tons das meiste thun müssen.

Viertens, muss man sich gleich Anfangs an einen langen, unabgesetzten, sanften und fliessenden Bogenstrich gewöhnen. Man muss nicht mit der Spitze des Bogens oder mit gewissen schnellen Strichen, die kaum die Saite berühren, fortgeigen; sondern allezeit einen kräftigen Ton aus dem Instrument ziehen.

Fünftens, muss der Schüler mit dem Bogen nicht bald hinauf an das Griffbret, bald aber herunter an den Steg, oder mit dem Bogen nach der Quere geigen; sondern den Bogen nicht weit vom Stege gerade und in einer beständigen Gleichheit führen; und durch ein gemässigtes Andrücken und Nachlassen den guten und reinlichen Ton suchen, und mit Eifer zu erhalten sich befleissen.

Sechstens, müssen die Finger über den Saiten gekrümmt, und die Spitzen derselben von oben herab stark niedergedrückt werden. Sind die Saiten nicht wohl niedergedrückt, so klingen sie nicht reinlich. Man sey nicht zu weichlich und lasse sich durch den kleinen Schmerz, den die Finger anfänglich leiden, nicht abschrecken.

Siebentens, man merke sich als eine Hauptregel, dass man die Finger, die einmal liegen, so lange unverrückt liegen lasse, bis man sie, durch die beständige Abwechslung der Noten aufzuheben gezwungen wird, und dann lasse man sie gerade über dem vorher gegriffenen Tone stehen. Man hüte sich, einen oder mehr Finger in die Höhe zu strecken, beim Aufheben der Finger mit der Hand zu rücken, oder den kleinen oder noch mehr Finger unter den Hals der Violine zu stecken. Man halte vielmehr die Hand allezeit in einer beständigen Gleichheit und jeden Finger über seinem Tone: um hierdurch sowohl die Sicherheit im Greifen, als die Reinigkeit und Geschwindigkeit im Spielen zu erhalten.

Achtens, es muss die Geige unbeweglich gehalten werden. Dadurch verstehe ich: dass man die Violine nicht immer mit jedem Striche hin und her drehen soll, welches Lachen erregt. Ein vernünftiger Lehrmeister muss gleich Anfangs auf alle dergleichen Fehler sehen, und die ganze Stellung des Anfängers wohl beobachten, damit er ihm auch nicht den kleinsten Fehler nachsieht: denn nach und nach wird eine Gewohnheit daraus, die nicht mehr abzugewöhnen ist. Es giebt

eine Menge solcher Unarten. Die gewöhnlichsten sind: das Bewegen der Violine; das Hin und Herdrehen des Leibes oder Kopfes; Verziehungen des Mundes oder andere Grimassen mit dem Gesichte; das Zischen, pfeifen oder gar zu vernehmliches Schnauben mit dem Athem, besonders beim Spielen einer oder der andern schweren Stelle; die gezwungenen und unnatürlichen Verdrehungen der rechten und linken Hand, besonders des Ellenbogens; und jede Bewegung des ganzen Leibes; alles dieses sind üble Gewohnheiten, die dem Zuhörer unangenehm oder lächerlich werden.

Unter genauer Beobachtung der jetzt gegebenen Regeln muss der Lehrling, die Tonleiter oder Scala, (das musikalische A, H, C,) zu spielen anfangen, und damit so lange fortfahren, bis er es rein und ohne allen Fehler wegzugeigen im Stande ist. Es ist ein grosser Fehler, wenn man hierauf nicht Zeit und Geduld genug anwendet; sondern zu schnell weiter geht, und kleine Stücke zu spielen anfängt, ehe man die Lage der Töne durch öfteres Spielen der Scala sich wohl bekannt gemacht hat.

Wer nicht durch fleissiges Spielen der Tonleitern es dahin bringet, dass ihm die Ausdehnung und Zurückziehung der Finger so, wie es jeder Ton erfordert, schon natürlich ist, der wird allezeit Gefahr laufen, falsch und ungewiss zu greifen.

Weil der erste Finger natürlich immer vorwärts strebt, so pflegen Anfänger anstatt des f mit dem ersten Finger auf der E-Saite allezeit fis zu nehmen. Hat sichs nun der Schüler angewöhnt, dieses f durch das Zurückziehen des ersten Fingers rein zu greifen; so wird er bei h mit dem ersten Finger auf der A-Saite, und bei e mit dem ersten Finger auf der D-Saite aus Gewohnheit auch zurück greifen wollen; da doch diese zwei Töne dem f auf der E-Saite nicht gegenüber liegen, sondern um einen halben Ton höher müssen gegriffen werden. Der Lehrmeister muss demnach bei der Unterweisung besonder auf dergleichen Dinge sehen. Ja es wird nothwendig sein, den Schüler so lange aus dem C-Tone spielen zu lassen, bis er die in diesem Tone liegenden ganzen und halben Töne rein zu greifen weiss: sonst wird man der einmal eingewurzelten Gewohnheit, ungewiss und falsch zu greifen nimmermehr abhelfen.

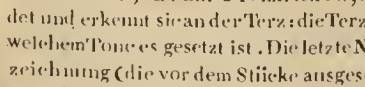
Der Schüler muss angeführt werden, selbst hören zu lernen, ob er rein greift oder nicht. Er muss sein Gehör bilden. Es ist zu nichts nütze, wenn manche Lehrer den Ort eines jeden Tones mit einem Einschnitte oder mit einem Ritze auf dem Griffbrette bemerken. Hat der Schüler musikalisches Gehör, so darf man sich nicht solcher Mittel bedienen: fehlet es ihm aber an diesem, so ist er zur Musik untauglich.

Noch ist zu merken, dass ein Anfänger allezeit ernstlich, mit Kraft, stark und laut geigen; niemals schwach und stille spielen, noch weniger aber mit der Violine unter dem Arme tändeln soll. Anfangs beleidigt freilich das Rauhe eines starken und noch nicht gereinigten Striches die Ohren. Allein mit Zeit und Geduld wird sich das Rauhe des Klanges verlieren, und man wird auch bei der Stärke die Reinigkeit des Tones erhalten.

## Drittes Hauptstück.

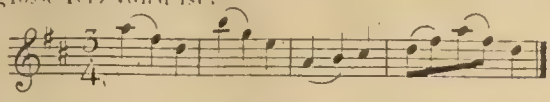
### Von den verschiedenen Tonarten und Tonleitern, und wie sie auf der Violine zu greifen sind.

Man nimmt jetzt nur 2 Tonarten an, die weiche und die harte, (den Moll- und den Dur-Ton.) Man unterscheidet und erkennt sie an der Terz: die Terz aber ist der 3te Ton vom Grundtone, aus welchem das Stück gehet, oder in welchem Tone es gesetzt ist. Die letzte Note eines Stücks zeiget gemeiniglich den Ton des Stückes an, und die Vorzeichnung (die vor dem Stücke ausgesetzten ♯ oder ♭) bestimmen die Terz des Tones. Ist die Terz gross; so ist es die harte Tonart (Dur), ist aber die Terz klein; so ist es die weiche Tonart (Moll).



Hier sehen wir, dass dieses Exempel in d schliesset. F ist von dem d der dritte Ton, folglich die Terz. Es ist aber das natürliche f, denn wir sehen, dass kein Erhöhungszeichen vorausstehet: also geht dieses Exempel aus der weichen Tonart, oder aus D-moll; weil es die kleine Terz hat.

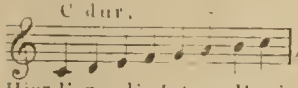
Der Dur-Ton hat die grössere Terz. Folgendes Exempel schliesst auch in d; allein es ist ein Kreuz im f, und eines in c angebracht. Es ist also dieses Exempel in der härten Tonart oder D-dur gesetzet; weil das fis die grosse Terz von d ist.



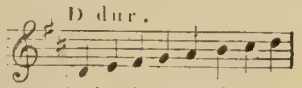
Jede Tonleiter besteht, wenn man von dem Grundtone bis zur Octave heraufsteigt, aus sieben Haupttönen. Jede harte Tonart hat also vom Grundtone gerechnet, in ihrer Tonleiter folgende Intervalle: Die grosse Secunde, die grosse Terz, die reine Quarte und die reine Quinte, die grosse Sexte und die grosse Septime. Jeder Molllton oder jede weiche Tonart hat in ihrer Tonleiter die grosse Secunde und kleine Terz, die reine Quarte, und reine Quinte, die kleine Sexte und kleine Septime; obwohl man heut zu Tage besser im Aufsteigen die grosse Sexte und grosse Septime, und nur im Herabsteigen die kleine Sexte und kleine Septime braucht.

Die obenstehenden Intervalle eines Durtones liegen in der Tonleiter des C dur natürlich, d.h. man darf keinen Ton durch ♯ oder ♭ verändern. C dur hat folglich keine Vorzeichnung; und die absteigenden Intervalle der weichen Tonart findet man in der diatonischen Scala des A-moll, welches auch keiner Vorzeichnung bedarf: die übrigen Gattungen der Dur- und Molltöne aber müssen erst durch ♯ und ♭ gebildet werden.

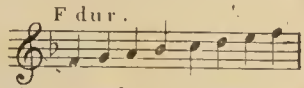
C dur.



D dur.



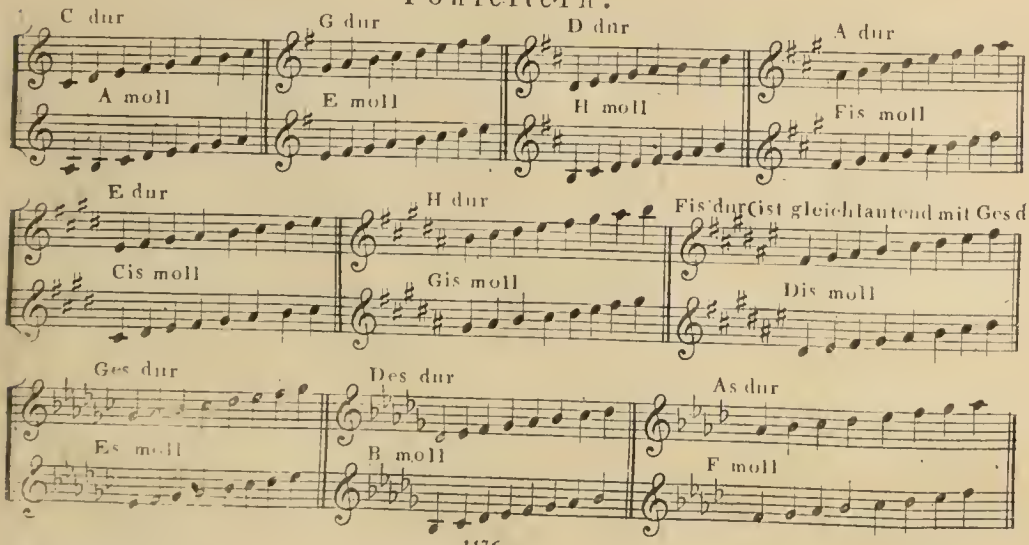
F dur.

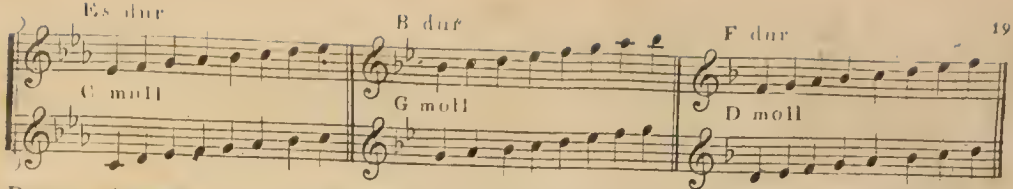


Hier liegen die Intervalle eines Durtones in der diatonischen Tonleiter. Diatonisch heisst die Tonleiter, die nur aus den sieben Haupttönen besteht; zum Unterschied von der chromatischen, die durch alle ganzen und halben Töne nach der Reihe fortschreitet.

Weil nun hieraus folget, dass man aus den neben dem Schlüssel stehenden ♯ oder ♭, nebst der Schlussnote, die Tonart eines jeden Stückes erkennen muss; so will ich hier die Bezeichnung aller Gattungen der Moll- und Durtöne hersetzen; wo zwei gleichbezeichnete Tonarten unter einander zu sehen sind. Man wird aber wohl begreifen, dass z. E. ein im c stehendes ♯ durch alle c der hohen, mittlern und tiefen Octave, und ein im h stehendes ♭ durch alle h der hohen, mittlern und tiefen Oktave u. s. f. zu verstehen ist.

## Tonleitern.

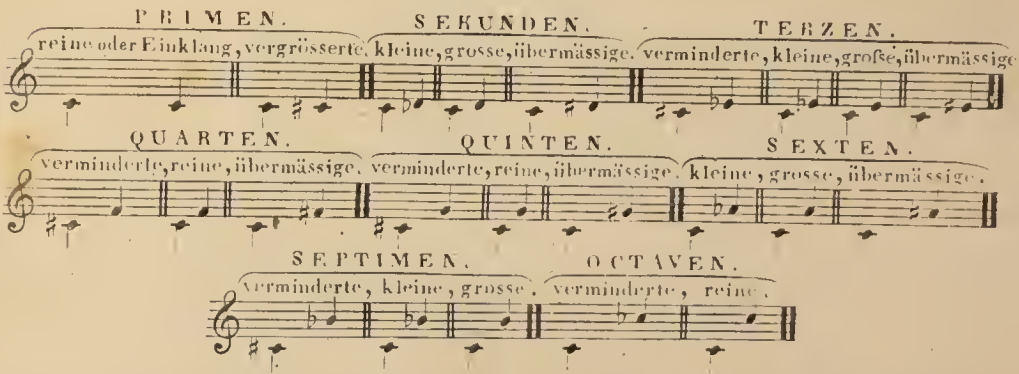




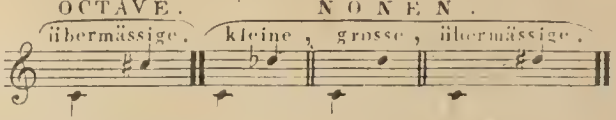

Der von einem Durtone um eine Terz abwärtsstehende Ton ist also der Grundton eines Molltons, und sind beide gleich bezeichnet, z. E. Die letzte Tonart hier ist F dur; die Terz abwärts aber ist D moll, und beide haben ein b vor h vorgezeichnet, um dadurch die nöthigen Intervalle und folglich die Tonart zu bilden.

Es ist einem Violinisten nothwendig, nicht nur die grosse und kleine Terz zu kennen, sondern auch den Unterschied der Intervalle zu verstehen, besonders wegen der Vorschläge und anderwillkührlichen Auszierungen. Ich will demnach alle die einfachen, grössern und kleinern, wohl und übellautenden Intervalle hersetzen. Die untenstehende Note soll den Grundton vorstellen, von welcher man nach der obern Note zählen muss.

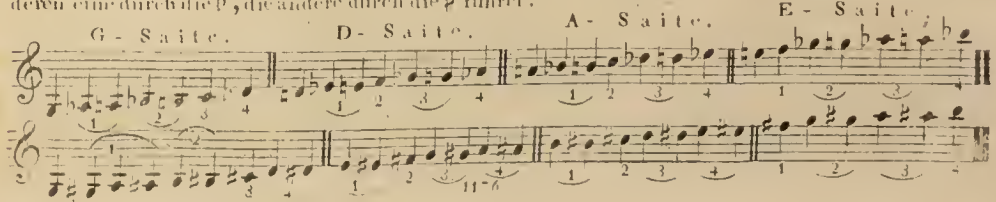
## Intervalle.




Diese vorhergehenden heisst man die einfachen Intervalle. Gehet es nun immer höher, so folgt alsdann die zusammengesetzten Intervalle.




Die Intervalle auf der 10ten Stufe werden Dezimen, die auf der 11ten Undezimen u. s. w. genannt. Sie sind in Absicht auf ihren Standpunkt nichts anders, als Oktaven von der Terz, Quarte &c. Bei noch weiter zusammengesetzten Intervallen wird die Benennung der einfachen beibehalten. Damit nun ein Anfänger alle Intervalle sich recht bekannt mache, und rein spielen lerne; so folgen ein Paar Tonleitern zur Uebung, deren eine durch die b, die andere durch die # führet.

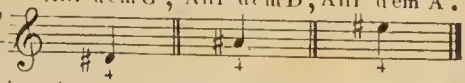


Die Finger sind durch die Ziffern angezeigt; die ungezeichneten Noten werden auf der blossen Saite gespielet, und folglich bleibt nichts mehr zu erklären übrig, als warum in der zweiten Tonleiter das D♯, A♯, und E♯ mit dem vierten Finger auf der vorhergehenden Saite sollen gegriffen werden. Es ist wahr, einige nehmen diese 3 Noten mit dem ersten Finger auf der eigentlichen Saite, und es lässt sich zuweilen gar wohl thun. Aber in geschwinden Stücken, und besonders wenn die nächsten Noten e, h, oder f, gleich darauf folgen, ist es nicht thunlich: weil der erste Finger in solchem Falle zu geschwind gleich nacheinander kömmt. Man versuche es:

z. E.

Wer sieht nicht, dass es zu beschwerlich fällt, im geschwinden Tempo den ersten Finger hier bei drei Noten nacheinander zu brauchen? — Man nehme also dis, ais und eis mit dem vierten Finger auf der nebenstehenden tiefern Saite.

Auf dem G, Auf dem D, Auf dem A.

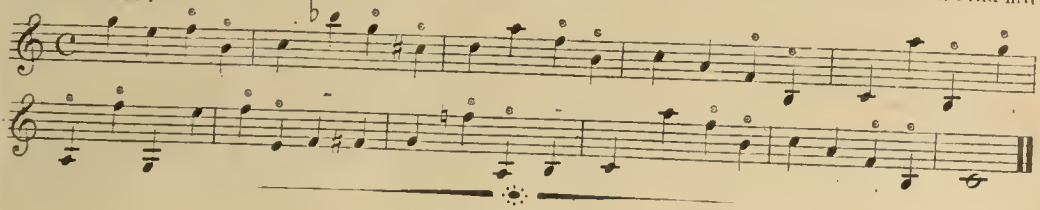


Es kann dem Anfänger nicht genug empfohlen werden, dass er sich übe, auch das blosse D, A, und E mit dem vierten Finger auf der nebenzu liegenden tiefern Saite zu nehmen. Der Ton wird dadurch gleicher; denn die leeren Saiten klingen stärker als die gegriffenen: und der kleine Finger wird brauchbarer und geschickter, welchen man den übrigen Fingern gleich stark zu machen, sich allezeit bemühen soll. Den kleinen Finger fleissig zu üben, kann dem Anfänger nicht genug empfohlen werden.

Wenn man nun alles, was jetzt gesagt worden, recht verstehet, so spiele man die ersten 5. Linien der Pag. 2. stehenden Tabelle; nun in einem recht gleichen Zeitmasse die richtige Eintheilung der halben Noten in Viertel, der Viertel in Achtel, der Achtel in Sechzehntheile, u. s. f. in die Uebung zu bringen. Alsdann wiederhole man die Lehre von dem Punkte in dem ersten Hauptstücke.

Endlich nehme man alle in diesem dritten Hauptstücke befindlichen Tonleitern vor sich, und lerne sie rein und richtig spielen. Man fange bei C dur und A moll an, und fahre durch die Tonleitern bis auf sechs ♯ fort: dan nehme man auch die zuletzt stehenden zwei Tonleitern F dur und D moll zum Anfange der mit ♭ vorgezeichneten Tonarten, und spiele bis auf die sechs ♭ zurück.

Zum Beschlusse dieses Hauptstücks will ich noch ein kleines Exempel hersetzen, welches man mit grossem Nutzen üben wird: weil viele Noten darinn sind, die gleich nach einander mit dem nämlichen Finger, aber nicht in gleicher Höhe oder Tiefe, müssen gegriffen werden. Diese Noten sind mit • bezeichnet.



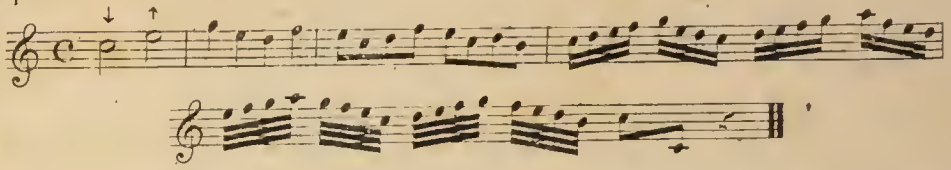
## Viertes Hauptstück.

## Vom Herunterstrich und Aufstrich.

Der Bogen wird beim Spielen abwechselnd auf den Saiten heruntergezogen und wieder aufwärts geschoben. Das erste heisst der Herunterstrich oder Abstrich, das andere der Aufstrich. Es ist sehr nöthig, dass der Anfänger beide Striche wohl führen und besonders mit beiden leicht und ohne Hinderniss wechseln lerne. Die Fertigkeit im Bogen ist eben so nöthig, als die Fertigkeit in den Fingern. (Von der Mannigfaltigkeit der Strichart wird unten im 7ten Hauptstücke weiter gehandelt werden.)

Es ist zwischen dem Aufstrich und Abstrich der natürliche Unterschied, dass erstlich der Herunterstrich leichter und sicherer gemacht wird, und daher auch an sich einen stärkern, kräftigern und festern Ton giebt, als der Aufstrich, und zweitens, dass bei einer gewissen Folge der Töne der eine oder der andere leichter gebraucht werden kann. Im gleichen Zeitmaafse, (dem $\frac{4}{4}$

und $\frac{2}{4}$ Takt) heisst das erste Viertheil, welches immer einen kleinen Nachdruck fühlbar macht, desgleichen das dritte Viertheil, die gute Taktzeit — das 2te und 4te hingegen die schlechte Taktzeit. Man kann das erste und zweite Viertel, desgleichen das 3te und 4te Viertheil mit einer langen und kurzen Silbe vergleichen, welche abwechseln. In dieser Taktart pflegt man die gute Taktzeit wo möglich mit dem Herunterstrich, die schlechte aber, weil sie schwächer klingen darf, mit dem Aufstrich zu nehmen. Bei einer geraden Notenzahl, als 4 Vierteln, 4 Achteln, 2 Achteln, 4 Sechzehntheilen u.s.w. in einem Takt, hat der Strich keine Schwierigkeit; man fängt mit dem Herunterstriche an, und wechselt bei jeder folgenden Note mit dem Auf- und Abstriche ab, wie in dem folgenden Beispiele.

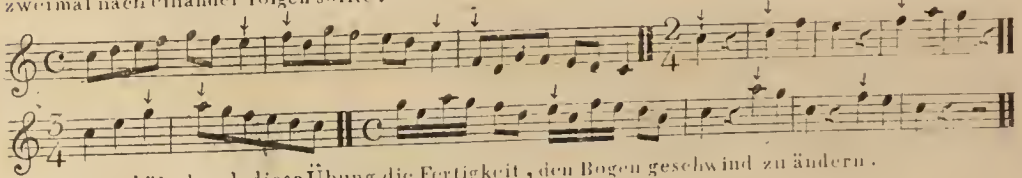


Ist aber die Zahl der Noten, wie gewöhnlich, ungerade; wechseln Viertel mit Achteln, Triolen, Pausen u.s.w. ab; so wird es schwieriger, immer den Herunterstrich für die gute Taktzeit oder für gleiche Noten (4 Achtel oder 4 Sechzehntheile) zu treffen. Es sollen darüber die gewöhnlichen und nöthigsten Regeln folgen. Doch ist bei diesen Regeln ein für allemal zu merken: 1) das jede derselben auch ihre Ausnahmen leidet, die ein geschickter Spieler bald von selbst finden lernt. 2) Dass man sich jederzeit üben müsse, beide Striche vollkommen gut und wo möglich gleich zu führen. 3) Dass man sich nicht zu sklavisch an den Herunterstrich oder den Aufstrich bei gewissen Noten und Figuren binden müsse, sondern sie mit beiderlei Strichen üben soll, damit man bei dem Vortrage sich mit beiden zu behelfen weiss, und nicht bei einer zufälligen Verwechslung stockt und in Verlegenheit kommt.

Man hat in den Beispielen die beiden Striche durch Zeichen bemerkt. (↓ Abstrich. ↑ Aufstrich.)

1.

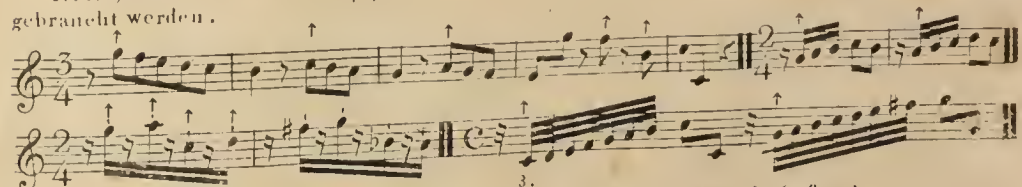
Die erste Regel ist: man fange jeden vollen Takt mit dem Herunterstrich an; wenn auch dieser zweimal nach einander folgen sollte.



Man erhält durch diese Übung die Fertigkeit, den Bogen geschwind zu ändern.

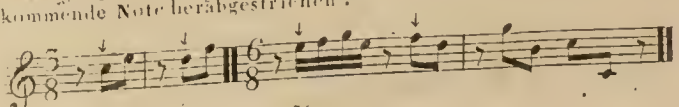
2.

Nach jeder kleinen Pause 𝄾 𝄿 𝅀 muss, wenn sie am Anfange eines Viertels steht, der Aufstrich gebraucht werden.



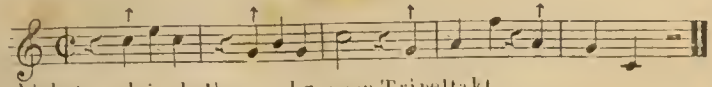
3.

Wenn aber die Achtelpause ein ganzes Takttheil vorstellet, wie im $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ Takt, u.s.w.; so wird die darauf kommende Note herabgestrichen.

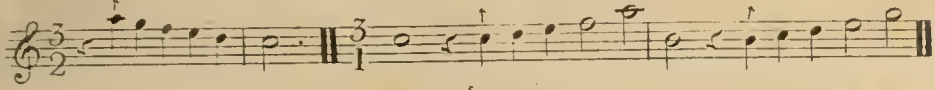


4.

In dem Allebreve wird die Viertelpause nur als ein halbes Takttheil betrachtet. Wenn sie also am Anfange eines Viertels stehet; so muss die darauf folgende Note mit dem Hinaufstriche genommen werden.

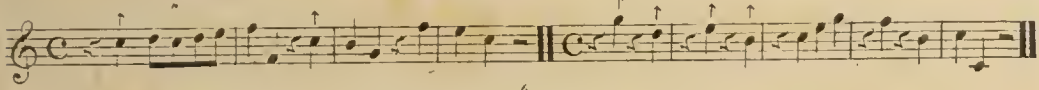


Dieses geschiehet auch im halben und ganzen Tripeltakt.



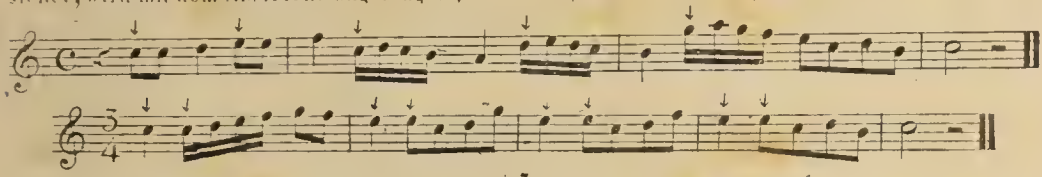
5.

Das zweite und vierte Viertel wird meistentheils mit dem Aufstriche gespielet; besonders wenn in dem ersten und dritten Viertel eine Viertelpause steht.



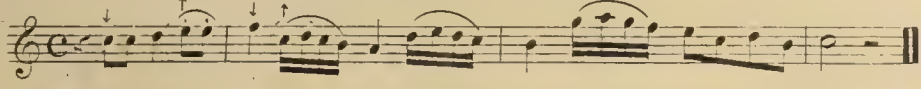
6.

Jedes Viertel, wenn es aus zwei oder vier gleichen Noten, Achteln oder Sechzehntheilen bestehet, wird mit dem Abstriche angefangen; es sei im gleichen oder ungleichen Zeitmaasse.



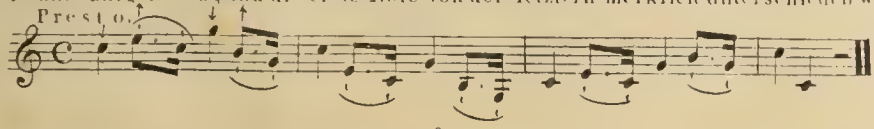
7.

Das geschwinde Zeitmaass verstattet hier wieder eine Ausnahme. Denn im ersten der beiden vorigen Beispiele wird man besser, wenn das Tempo geschwind ist, die zwei e-Noten in einem Striche so nehmen, dass jede Note durch Erhebung des Bogens vernehmlich von der andern unterschieden wird. Eben also werden im geschwindesten Tempo die vier Sechzehntheile im zweiten und dritten Takte besser in einem Hinaufstriche zusammen geschleift.



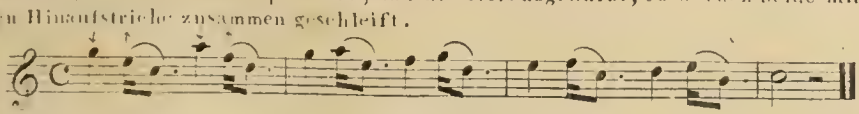
8.

Zwei Noten im zweiten und vierten Viertel, deren eine punktirt ist, werden beide mit dem Aufstriche, doch so zusammen genommen, dass, wenn der Punkt bei der ersten Note stehet, der Bogen bei dem Punkte aufgehoben, und die erste Note von der letztern merklich unterschieden wird.




9.

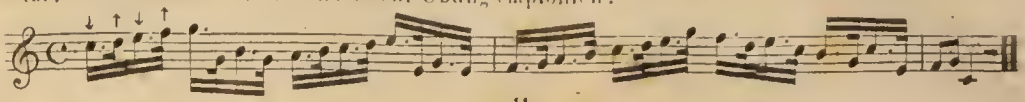
Ist hinggegen die letzte Note punktirt, und die erste abgekürzt; so werden beide mit einem schnellen Hinaufstriche zusammen geschleift.



10.

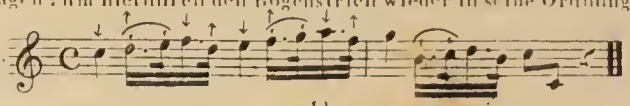
Punktirte Noten (es seien Achtel oder Sechzehntheile) kan man so vortragen, dass die lange mit dem Hauptbogen, die kurze mit dem Aufstrich genommen wird; wenn nämlich die lange Note den Anfang macht. Man kann aber auch immer 2 und 2, nämlich die lange und die darauf folgende kurz, auf

einen Bogenstrich nehmen; so dass man hinter der langen den Bogen stets ein wenig aufhebt und absetzt. Dies letztere wird besonders zur Übung empfohlen.



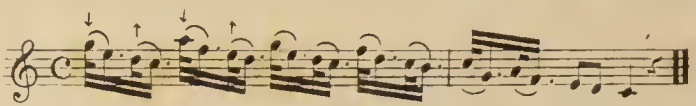
11.

Trifft aber von ohngefähr auf die erste solcher 4 punktirter Noten der Aufstrich; so werden die ersten zwei Noten in einem Striche zusammen, doch mit Erhebung des Bogens von einander abgesondert vorgetragen: um hierdurch den Bogenstrich wieder in seine Ordnung zu bringen.



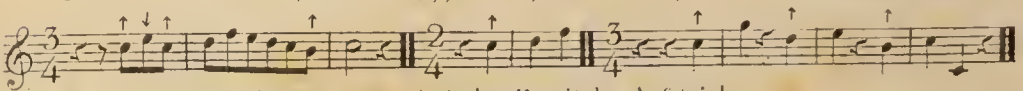
12.

Wenn vier Noten in einem Viertel sind, von denen die zweite und vierte punktirt ist; so werden allezeit zwei und zwei in einem Bogenstriche zusammengezogen. Man muss aber die punktirte Note weder zu geschwind nehmen, noch bei dem Punkte nachdrücken, sondern sie ganz gelind aushalten.

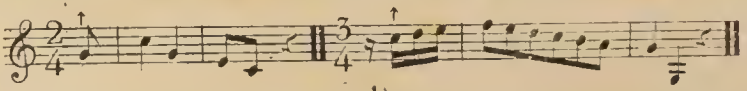


13.

Die letzte Note eines jeden Taktes, ja eines jeden Viertels, hat gemeiniglich den Aufstrich.

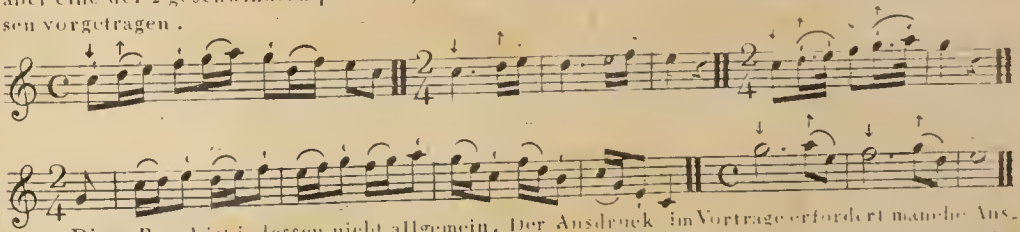


Eben so hat auch der sogenannte Auftakt allezeit den Aufstrich.



14.

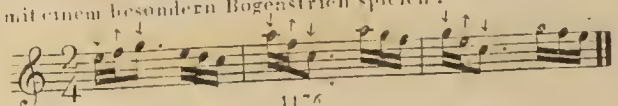
Wenn drei ungleiche Noten in einem Viertel zusammen kommen, deren eine langsam und 2 geschwinder sind; so werden die 2 geschwindern in einem Bogenstriche zusammen geschleift: ist aber eine der 2 geschwindern punktirt; so werden sie zwar an einem Bogenstriche, doch abgestossen vorgetragen.



Diese Regel ist indessen nicht allgemein. Der Ausdruck im Vortrage erfordert manche Ausnahmen, wovon in der Folge (im 7ten Hauptstück) ein Mehreres. Auch giebt es Fälle wo man sie aus Nothwendigkeit anders vortragen muss; um den Strich in Ordnung zu erhalten, oder wieder in Ordnung zu bringen.

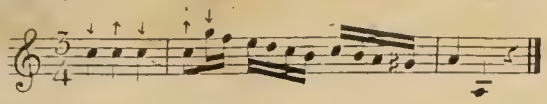
15.

Wenn bei drei ungleichen Noten die zwei geschwinden oder kürzern voran stehen, nachher darauf kommenden längern Note aber unmittelbar ein Punkt folget: so muss man jede der zwei geschwindern Noten mit einem besondern Bogenstrich spielen.

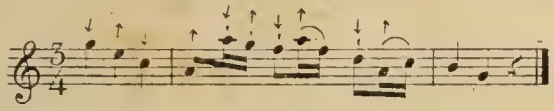


16.

Man merke sich demnach als eine richtige Regel: Wenn bei einer langen und zwei kurzen Noten die erste der zwei kurzen mit dem Abstriche genommen wird; so wird jede derselben mit ihrem besondern Striche gespielet.

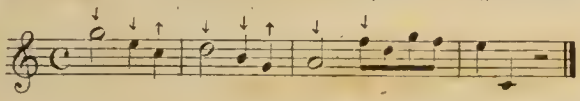


Kommt aber die erste der zwei geschwinden Noten mit dem Hinaufstriche, so werden beide zusammen geschleift. Hier ist von beiden ein Exempel. Dies gilt von den Figuren, wo die lange Note vor den zwei kürzern stehet; wie meistentheils in den Tripeltakten.



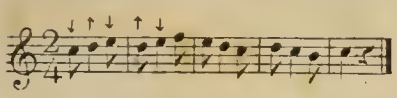
17.

Die nach einer halben Note im geraden Takte unmittelbar folgende Note wird herabgestrichen.

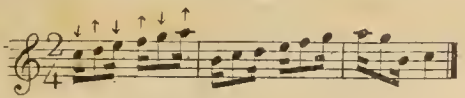


18.

Wenn immer drei Noten, von denen die mittlere eine gebundene ist, auf einander folgen, so wechselt der Herunterstrich mit dem Aufstrich bei jeder Note ab.



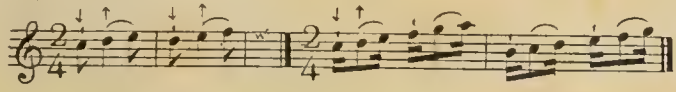
Oder in geschwinden Noten.



Man muss sich hierbei hüten, in die Mitte der längern Note einen Nachdruck zu legen.

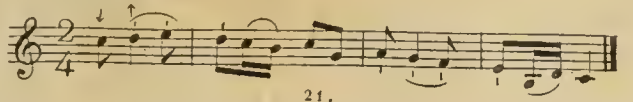
19.

Ist die Strichart durch ein Verbindungszeichen besonders vorgeschrieben, so muss man sie beobachten. Hier ist die zweite und dritte Note mit einander verbunden; sie werden also in einem Aufstriche zusammen geschleift.



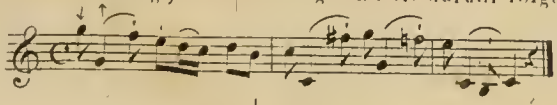
20.

Wenn nur eine einzelne Figur dieser Art da steht, so thut man wohl, die lange mit der darauf folgenden kurzen Note auf einen Aufstrich – jedoch beide von einander abgesondert – zu nehmen, um mit dem Striche in Ordnung zu bleiben.

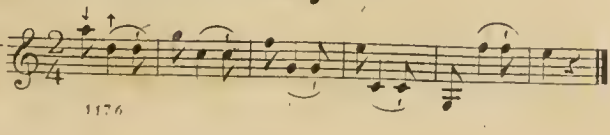


21.

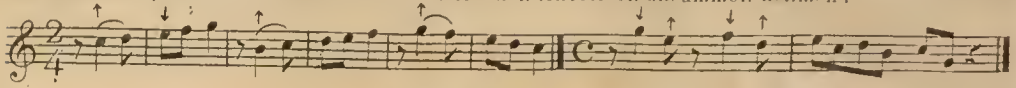
Dies ist besonders dann nöthig, wenn die lange und die darauf folgende kurze Note nicht auf einer Saite liegen.



Auch bei Noten, die auf einer Linie oder in einem Tone stehen.

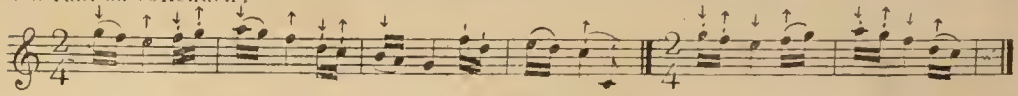


Steht anstatt der ersten Note eine Pause, so kann man mit dem Herunterstrich anfangen und beide stossen, oder man kann auch beide auf einen Aufstrich zusammen nehmen.



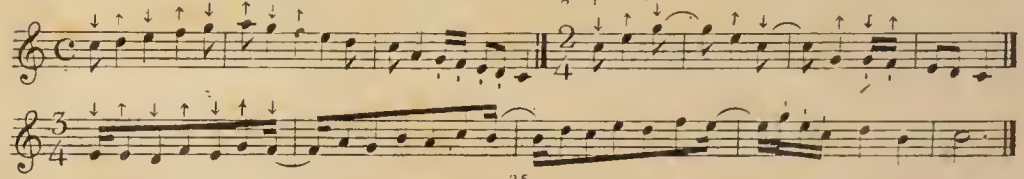
23.

Wenn vor und nach der längern gebundenen Note zwei kurze Noten stehen; so werden entweder die ersten zwei, oder die letzten zwei in einem Striche zusammen geschleift, um in vier Strichen den Takt zu vollenden.



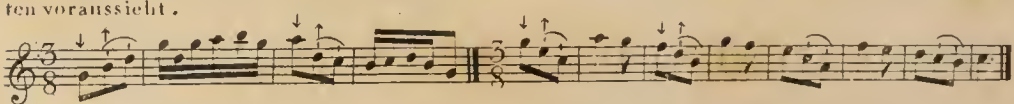
24.

Ganze Reihen solcher gebundener Noten werden alle, ohne Rücksicht auf die vorigen Regeln, wechselsweise mit dem Aufstriche und Abstriche fortgespielt.



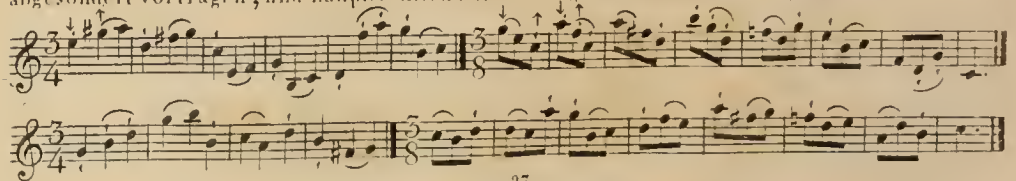
25.

Ein Anfänger findet die grösste Schwierigkeit in den Tripeltakten. Denn da das Zeitmaafs ungleich ist, so fällt der Strich bei jedem Takt anders, und man muss besondere Regeln haben, um ihn immer wieder in Ordnung zu bringen. Eine Hauptregel mag sein: wenn im Tripeltakt nur 3 gleiche Noten vorkommen; so müssen allezeit von 3 Noten zwei in einem Striche zusammen genommen werden, besonders wenn man im folgenden Takte geschwindere oder sonst vermischte Noten voraussieht.



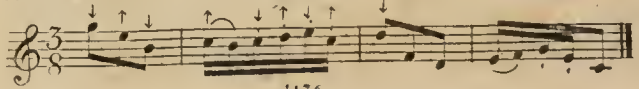
26.

Man kann die ersten oder die letzten zwei Noten zusammen schleifen, oder auch auf einem Strich abstossen. Beides kömmt auf das Singbare eines Stückes an, und hängt von dem guten Geschmack, und von einer richtigen Beurtheilungskraft des Spielenden ab, wenn es der Componist nicht vorgeschrieben hat. Doch kann einigermassen zur Regel dienen: dass man die nahe beisammen stehenden Noten schleifen, die von einander entfernten Noten aber mit dem Bogenstriche abgesondert vortragen, und hauptsächlich auf eine angenehme Abwechslung sehen soll.

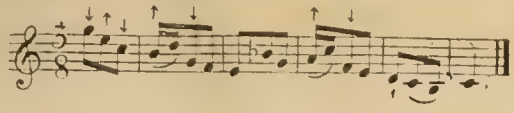


27.

Ist etwa von ungefähr jede der drei Noten eines Tripeltaktes mit ihrem besondern Striche gespielet worden; so kann man den Strich in dem darauf folgenden Takte wieder in Ordnung bringen, indem man die beiden ersten Noten auf den Aufstrich schleift.

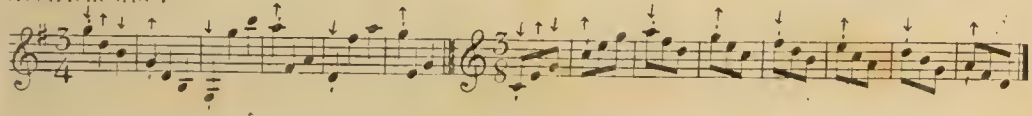


Wenn im $\frac{3}{8}$ Takt nach drei Achtelnoten, deren jede mit ihrem besondern Striche ist genommen worden, im ersten Takttheil des folgenden Taktes zwei Noten stehen, in den zwei andern Takttheilen aber wieder zwei Achtelnoten sind; so werden die zwei des ersten Takttheils in einem Hinaufstriche gespielt.



29.

Wenn im ungleichen Takte immer Noten von einerlei Art — Viertel oder Achtel — folgen, so braucht man den Herunterstrich und den Aufstrich wechselsweise. Bei der ersten Viertelnote des zweiten Taktes bekommt man zwar allezeit den Aufstrich: der Strich kömmt aber gleich im dritten Takte wieder in seine Ordnung. Man kann das erste Viertel oder Achtel von den von den dreien mit dem Bogen ein wenig markiren, damit sich dieses mit dem Aufstrich so gut als mit dem Abstriche führe.



30.

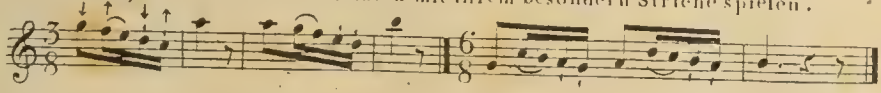
Wenn im $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$ oder $\frac{12}{8}$ Takte, zwei Takttheile mit 4 Sechzehntheilnoten ausgefüllet sind, auf welche eine Achtelnote folget; so werden die 2 Viertel oder die 4 Sechzehntheilnoten, in einem Herunterstriche zusammengezogen, besonders wenn das Tempo geschwind ist.

31.

Im geschwindesten Zeitmaafse, besonders im $\frac{12}{8}$ Takte, kann man solche Figuren auch in einem Striche zusammen nehmen.

32.

Diese Figur ist oft umgekehrt: es stehet nämlich die Achtelnote vor den 4 Sechzehntheilnoten. In solchem Falle kann man die ersten zwei Sechzehntheilnoten in einem Aufstriche zusammen schleifen, und jede der zwei letzten mit ihrem besondern Striche spielen.

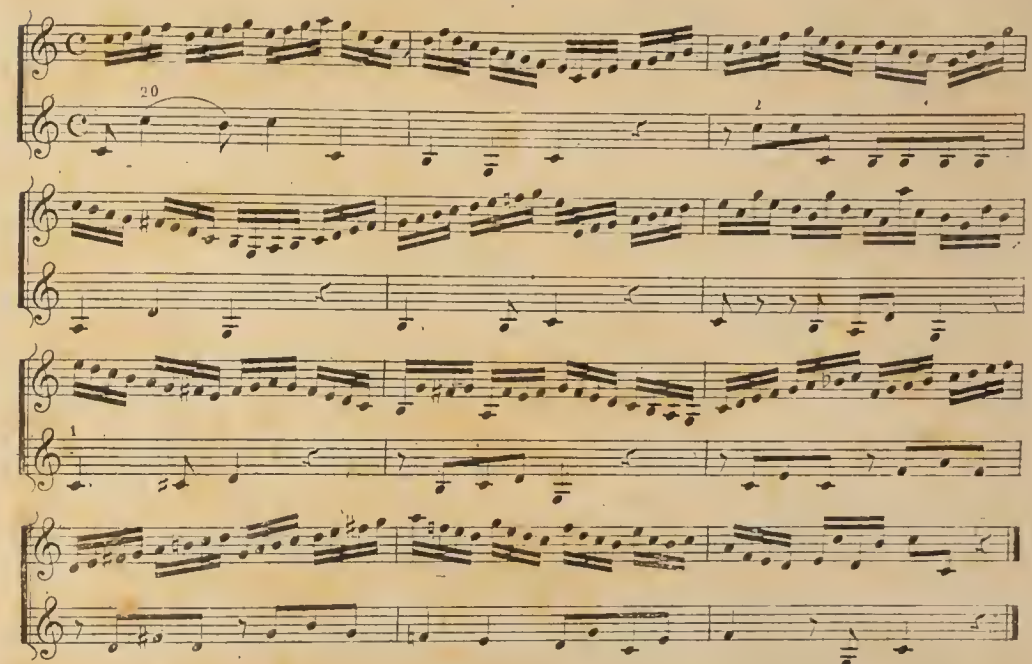


33.

Oder man kann, wenn das Tempo sehr geschwind ist, die vier Sechzehntheile mit dem Aufstriche zusammenziehen.

Nun kann der Schüler die Pag: 2. befindliche Tabelle völlig spielen lernen: um sich recht im Takte fest zu setzen. Hat er über den Strich einen Zweifel; so kann er sich in diesen Regeln Raths erholen. Übrigens thut er wohl, wenn er die Tabelle nicht allein nach der Ordnung der Linien wegspielt; sondern auch den ersten Takt gleich nach einander durch alle Zeilen, alsdann den zweiten, den dritten u. s. f. übet, um durch die beständige Abänderung der Figuren sich im Takte zu setzen.

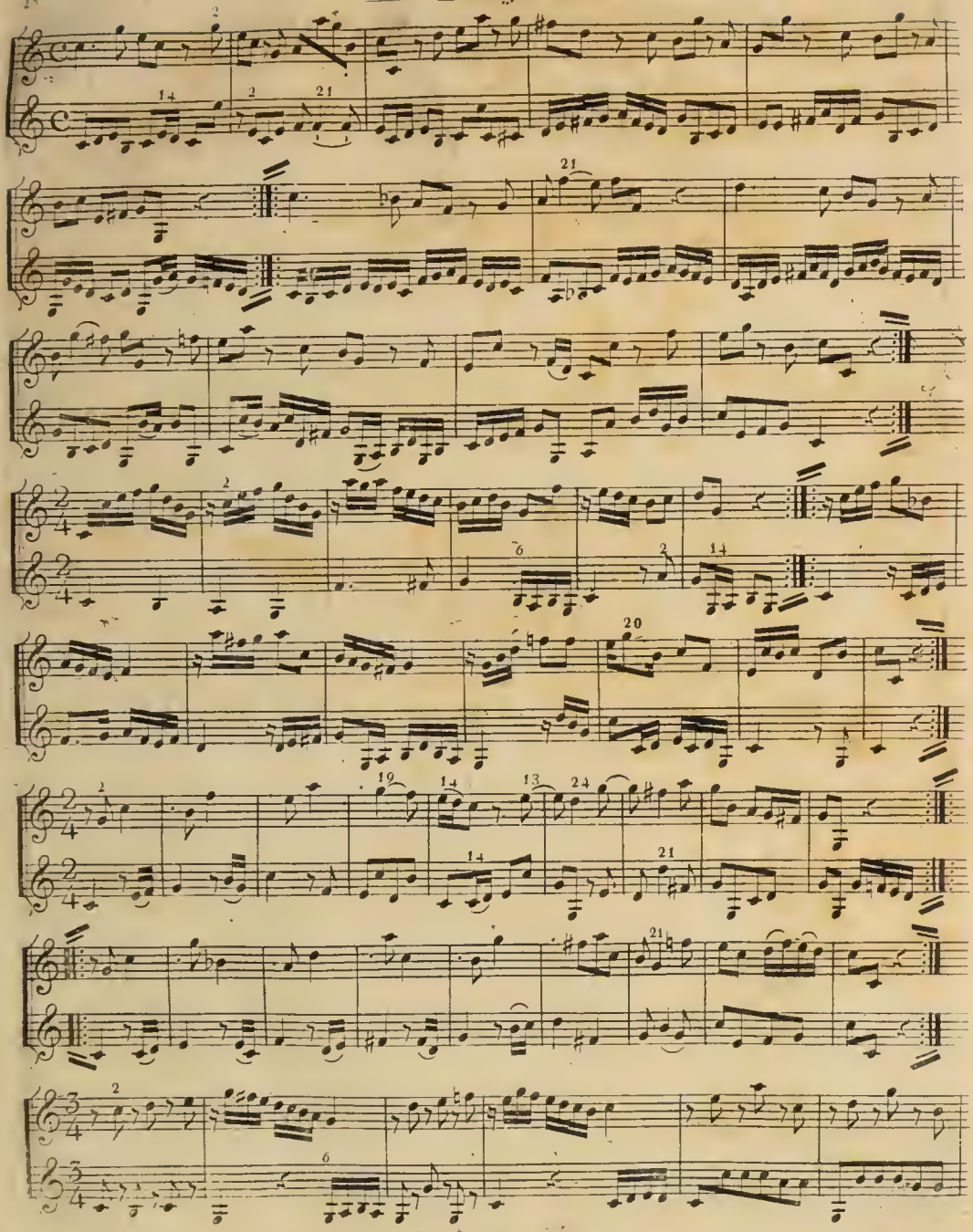
Zur Übung der vorgeschriebenen Striches-regeln, folgen einige Beispiele in verschiedenen Taktveränderungen. Das erste Beispiel besteht aus gleichen Noten, die anfänglich alle gestossen werden sollen. Hierbei ist darauf zu sehen; dass eine so lang als die andere, und alle im Ton sowohl als in der Geschwindigkeit vollkommen gleich werden. Man hüte sich zu eilen. Man spiele das Stück erst langsam, mit langen anhaltenden Bogenstrichen; und wenn das gehörig geübt ist, immer schneller, wobei man denn die Noten kürzer abstösst. Doch muss man durchaus alles gleich spielen und in der Bewegung enden, in der man angefangen hat.

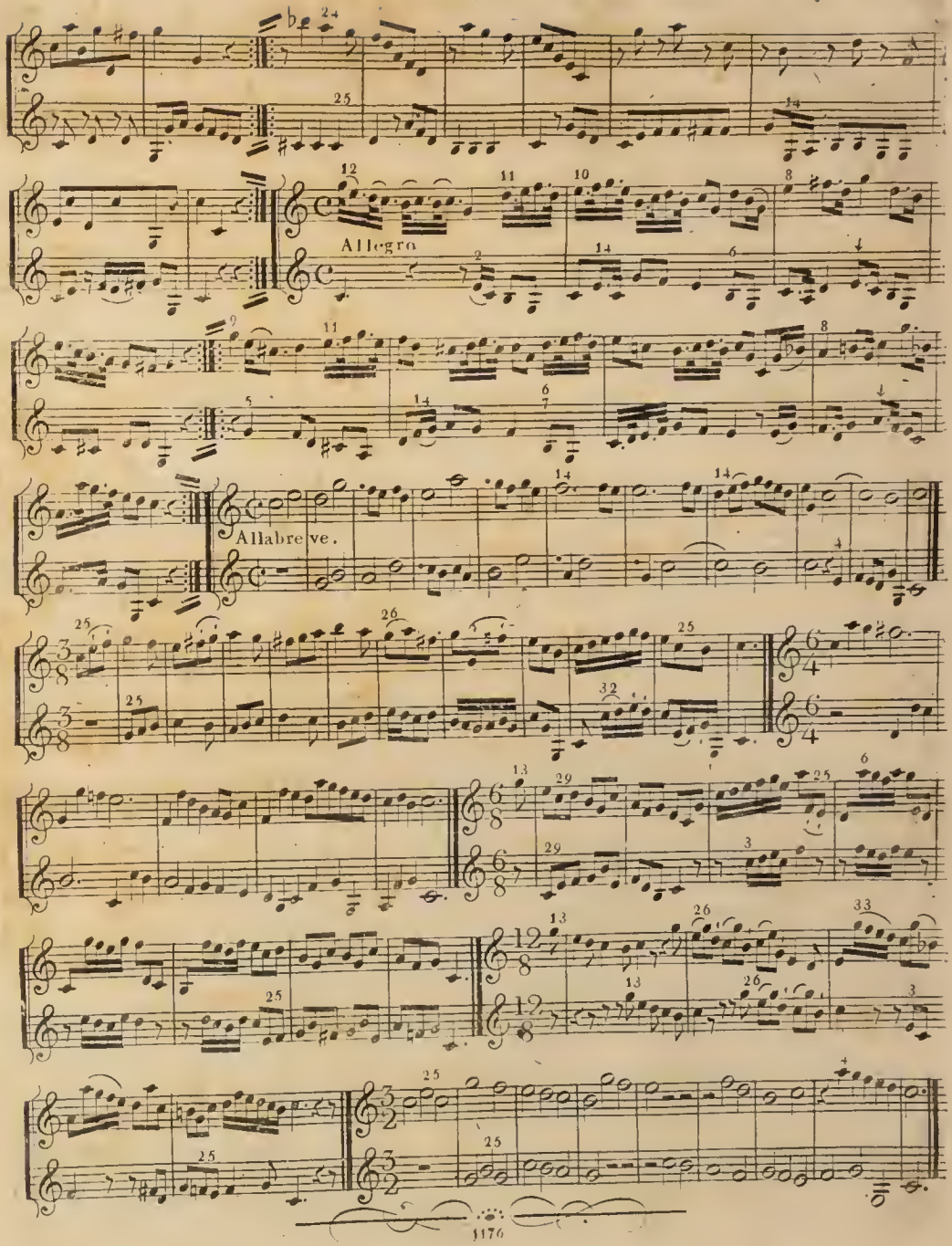



In diesem und in allen den folgenden Exempeln ist eine zweite Violine als eine Unterstimme beigesetzt: damit der Lehrmeister und der Schüler solche wechselsweise mit einander spielen können. Um aber alles recht deutlich zu machen, so ist auf die Regeln des Striches durch Zahlen hingewiesen. Diese Zahlen zeigen die Nummer der Regel an, die man wegen der Strichart nachzusehen, und zu bemerken hat. Wenn aber die Regel einmal angezeiget ist; so wird sie in dem nämlichen Exempel nicht wieder angemerkt. Nur dieses muss ich noch erinnern, dass der Lehrmeister diese vorgeschriebenen Beispiele seinem Schüler ja nicht vorspiele; denn hierdurch würde er sie nur nach dem Gehör, und nicht nach der Regel geigen lernen. Der Lehrer lasse ihn vielmehr jeden Takt des Stückes in die Viertheile eintheilen; nach diesen den Takt schlagen, und sage ihm, dass er zu gleicher Zeit, als er den Takt schlägt, die Abtheilung der Viertheile sich durch genaue Betrachtung des Stückes in Gedanken vorstelle. Nachher kann er zu spielen anfangen, wozu der Lehrmeister den Takt schlagen, und nur wenn die Noth erfordert, mit ihm geigen, die Unterstimme aber erst dazu spielen muss, wenn der Schüler die Oberstimme schon gut und rein spielen kann.

---

Nun folgen die Stücke zur Übung, bei welchen es nicht auf musikalische Schönheiten, sondern blos auf den Zweck der Übung abgesehen ist.




Allegro
Allabreve.

# Fünftes Hauptstück.

## Vom guten Ton auf der Violine, und den Mitteln, ihn zu erlangen.

Die Musik besteht aus einzelnen Tönen, und ihre Schönheit beruht hauptsächlich darauf, dass jeder dieser Töne an und für sich selbst ein reiner, angenehmer Klang sei. Auch das beste Musikstück verliert seine Wirkung, wenn es in schlechten, unsaubern, rauhen Tönen vorgetragen wird.

Jeder Sänger muss vor allen Dingen seine Kehle im guten Ton üben, und jeder Instrumentist muss es sich hauptsächlich angelegen sein lassen, den reinsten und schönsten Ton aus seinem Instrumente zu ziehen, der nur darin liegt. Dies ist denn auch des Violinspielers Pflicht, und es gehört zu seinen Hauptstudien. Einen guten Ton aus der Violine zu ziehen, und ihn überall bei langen und bei kurzen Noten, bei forte und bei piano zu behaupten, ist gar nicht leicht. Der Ton eines Anfängers ist immer rauh, unreinlich, unsauber, und erst nach und nach bekommt er seinen Bogen so in die Gewalt, und weiss ihn so geschickt aufzulegen und im Ziehen zu mässigen, dass die Saite ihren besten Ton anhaltend von sich giebt.

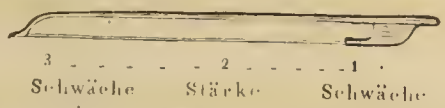
Der Ton wird rein und schön, wenn die Saite durch das Streichen mit dem Bogen in eine natürliche, vollkommene und gleichmässige Schwingung gesetzt und erhalten wird. Der Ton ist rauh und unsauber, wenn diese Schwingung durch ein ungeschiktes Streichen sich alle Augenblicke ändert, und sich so ausser dem natürlichen Ton allerlei unreine Nebentöne einmischen. Dies heisst Kratzen aber nicht Spielen. Um die Saite in die natürliche und vollkommene Schwingung zu versetzen, muss man nicht rasch mit dem Bogen darüber herfallen, sondern jeden Ton durch ein sanfteres Andrükken mit dem Bogen, erst leise anfangen, und dann, wenn die Saite richtig zu schwingen angefangen hat, durch ein stärkeres Andrücken und rascheres Ziehen des Bogens dem Ton seine Stäke geben.

Dies thun in der That gute Violinisten, bei langsamen sowohl als bei geschwinden Noten. Es werden aber viele Übungen erfordert, um dahin zu gelangen, dass diese Führung des Bogens natürlich und leicht werde. Man beobachte deshalb folgende Regeln und Übungen.

Man beziehe dem Schüler die Geige nicht mit zu schwachen Saiten, damit er sich gewöhne, die Finger stark nieder zu drücken und den Bogen kräftig zu führen. Es ist ein Fehler, wenn man sich nicht getrauet, die Geige recht anzugreifen, und mit dem Bogen die Saiten kaum berührt, so dass man nur da und dort einen Ton zischen hört, und nicht weiss, was es sagen will.

Man lege zu Anfang jedes Tons den Bogen sanft an die Saite, und merke darauf, sie dadurch in ihre natürliche und vollkommene Schwingung zu setzen; dann kann man durch Andrücken und Ziehen den Ton ohne Gefahr verstärken.

Die erste Übung kann dann diese sein: Man mache sehr langsame Abstriche und Aufstriche; man fange dabei mit dem äussersten Ende des Bogens sehr schwach an; man verstärke den Ton durch einen unvermerkten und gelinden Nachdruck, man bringe in der Mitte des Bogens die grösste Stärke an, und man mässige dieselbe durch Nachlassung des Bogens immer nach und nach, bis mit dem Ende des Bogens sich auch endlich der Ton gänzlich verliert. Z. E.



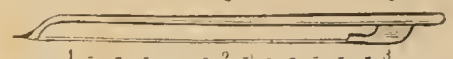

Man muss es so langsam üben, und mit einer solchen Zurückhaltung des Bogens, als es nur möglich ist: um sich hierdurch in den Stand zu setzen, in einem Adagio eine lange Note rein und zierlich auszuhalten. Die Stärke des Tons trift in die Mitte des Bogens. Man muss hier die Saite, mit dem Finger stärker drücken, und man kann mit dem Bogen dem Stege ein wenig näher rücken.

Bei diesen und den folgenden Übungen kann man den Finger der linken Hand eine klein und

langsame Bewegung machen lassen, welche aber nicht nach der Seite, sondern vor- und rück-wärts gehen muss. Es muss sich nämlich der Finger gegen den Steg vorwärts, und wieder gegen die Schnecke der Violine zurück hin und her, bei der Schwäche des Tons ganz langsam, bei der Stärke aber etwas geschwinder bewegen. Dieses giebt einen bebenden Ton und heisst Tremuliren. Es ist gut, wenn man es kann, aber man hüte sich ja, es überall zu thun. Es giebt Geiger, die bei jeder langen Note tremuliren und keinen Ton mehr ruhig und gleich aushalten können; dies ist ein Fehler.

Die zweite Übung mag auf folgende Art gemacht werden. Man fange den Strich stark an, man mässige denselben immer unvermerkt, und endige ihn zuletzt ganz schwach. Z. E.

Schwäche abnehmend Stärke
3 - - - - - 2 - - - - - 1

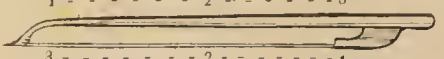


1 - - - - - 2 - - - - - 3
Stärke abnehmend Schwäche

Ich verstehe dies von dem Aufstriche wie von dem Abstriche. Beides muss fleissig geübt werden.

Die dritte Übung sei folgende: Man fange den Strich mit der Schwäche an; man verstärke denselben nach und nach gelinde, und endige mit der Stärke. Z. E.

Schwäche wachsende Stärke Stärke
1 - - - - - 2 - - - - - 3

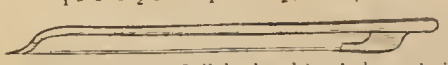


3 - - - - - 2 - - - - - 1
Stärke wachsende Stärke Schwäche

Auch dieses muss mit dem Ab- und Aufstriche geübt werden. Nur muss man beobachten, dass man den Bogen bei der Schwäche des Tons langsam, bei der anwachsenden Stärke allmälig geschwinder, bei der endlichen Stärke aber ganz geschwind führe.

Man versuche die vierte Übung mit zweimal angebrachter Schwäche und Stärke in einem Bogenstriche. Z. E.

schwach stark schwach stark schwach
1 - - - 2 - - - 1 - - - 2 - - - 1



Man versuche es hinauf und herab. Die Stärke hat hier jedesmal eine gelinde Schwäche, vor, und nach sich. Diese hier nur zweimal angebrachte Stärke kann zwischen abwechselnder Schwäche, vier, fünf und sechsmal, ja noch öfterer in einem Striche angebracht werden. Man lernet durch die Übung dieser und der vorigen Abtheilungen, die Schwäche und Stärke in allen Theilen des Bogens anzubringen.

Es lässt sich noch eine sehr nützliche Übung vornehmen. Man bemühe sich nämlich, einen ganz gleichen Ton in einem langsamen Bogenstriche hervorzubringen; Man ziehe den Bogen von einem Ende zu dem andern mit einer vollkommenen gleichen Stärke. Man halte dabei den Bogen zurück: denn je länger und gleicher der Strich kann gemacht werden, je mehr wird man Herr seines Bogens, welches besonders bei langsamen Stücken höchst nothwendig ist.

Man merke dabei noch Folgendes: der Bogen muss so geführt werden, dass er in gehöriger Entfernung vom Stege die Saite immer gerade und nicht quer oder schief durchschneide; bei starken Tönen kann man ihn dem Stege, bei schwächern dem Griffbret ein wenig näher bringen. Ferner ein tief gestimmtes Instrument giebt den Ton leichter von sich, als ein hochgestimmtes. Im ersten Falle muss man die Saiten stärker angreifen, indem man sich mit dem Bogen dem Stege nähert; bei den tiefern Saiten, bei D- und G, muss man sich allezeit mehr vom Stege entfernen, als auf der A- und E-Saite. Die Ursache hiervon ist ganz natürlich. Die dicken Saiten sind am Ende, wo sie aufliegen,

nicht so leicht zu bewegen: und will man es mit Gewalt thun, so geben sie einen rauhen Ton von sich. Doch verstehe ich keine weite Entfernung. Der Unterschied beträgt nur etwas weniges; und da nicht alle Violinen gleich sind, so muss man auf jeder den Ort zu finden wissen, wo die Saiten in die natürliche und beste Schwingung zu bringen sind. Übrigens darf man die dicken und tiefen Saiten allezeit stärker angreifen, ohne einen schlechten Ton zu besorgen; die feinern gehen ihn sehr leicht, wenn auch der Bogen gemässiget wird. Die hohen Töne machen auf allen Saiten, besonders auf dem E die meiste Schwierigkeit.

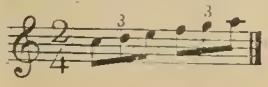
Durch diese nützlichen Bemerkungen und Übungen muss man Gleichheit und Schönheit des Tones zu erhalten sich alle Mühe geben; welche Gleichheit des Tons aber auch bei Abwechslung des Forte mit dem Piano allezeit bleiben muss. Denn das Piano besteht nicht darinn, dass man mit dem Bogen nur ganz gelinde über die Saiten hinglitsche, wodurch ein ganz anderer und pfeifender Ton entstehet: sondern die Schwäche muss die nämliche Klangart haben, welche die Stärke hatte; nur dass sie nicht so laut in die Ohren fällt. Man muss also den Bogen von der Stärke so in die Schwäche führen, dass allezeit ein guter gleicher, singbarer, und so zu sagen, runder und fetter Ton gehöret wird. Die ganze Kunst des Tons liegt in der rechten Hand, besonders in der Stärke und Behendigkeit der Gelenke, die eigentlich, den Bogen regierên.

## Sechstes Hauptstück.

### Von den Triolen.

Man kann eine Viertelnote in zwei gleiche Theile theilen, so erhält man zwei Achtel. Man kann sie aber auch in drei gleiche Theile theilen, so erhält man drei Noten, die einander an Dauer gleich sind und zusammen ein Viertel ausmachen. Eben so kann man ein Achtel in drei gleiche Theile theilen. Diese drei Noten heissen eine Triole. Die einmal durchstrichenen heissen Achteltriolen, und es gehen immer drei auf ein Viertel. Die zweimal durchstrichenen heissen Sechzehntheiltriolen, und drei machen ein Achtel. Es wird über die Triolen eine 3 gesetzt.

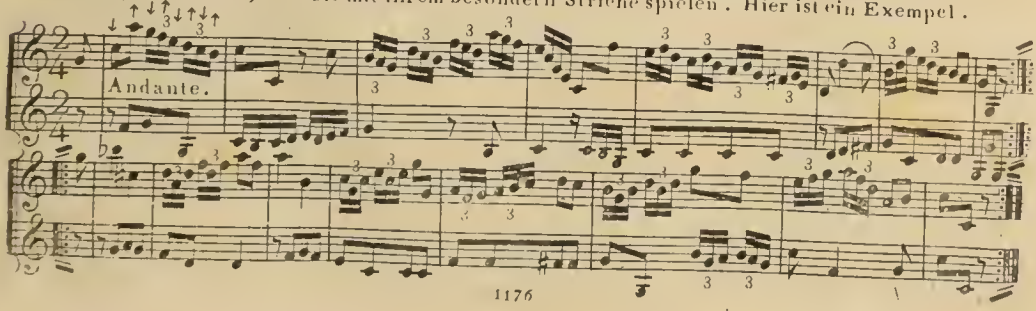
Die drei Noten der Triole müssen vollkommen gleich gespielet werden, d. i. keine darf länger als die andere dauern. Z. E.



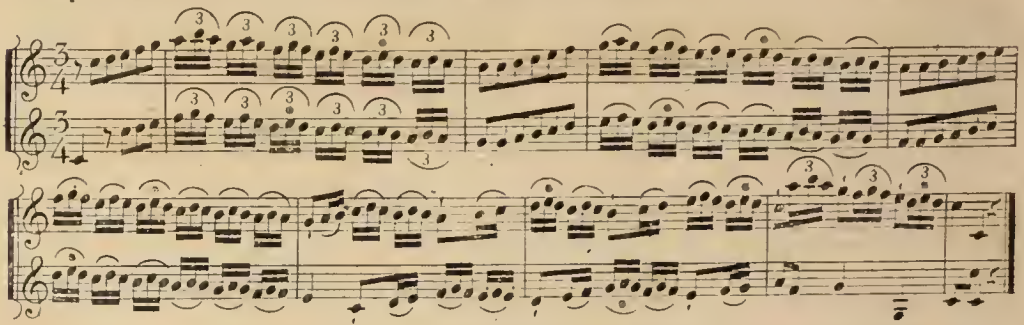
Es ist fehlerhaft, sie so zu spielen als stünde: Z. B.

Jede Figur lässt sich durch die Strichart vielmal verändern; wenn sie auch nur in wenig Noten bestehet. Diese Strichart wird von dem Komponisten mehrentheils angezeiget, und muss bei Abspielung eines Stücks genau beobachtet werden; besonders in solchen Stücken, wo mehr als einer aus einer Stimme spielen, und die Spielenden unter sich die vollkommenste Gleichheit beobachten sollen. Man sehe in den folgenden Beispielen, wie man bei die Triolen mit dem Bogenstrich abwechseln kann.

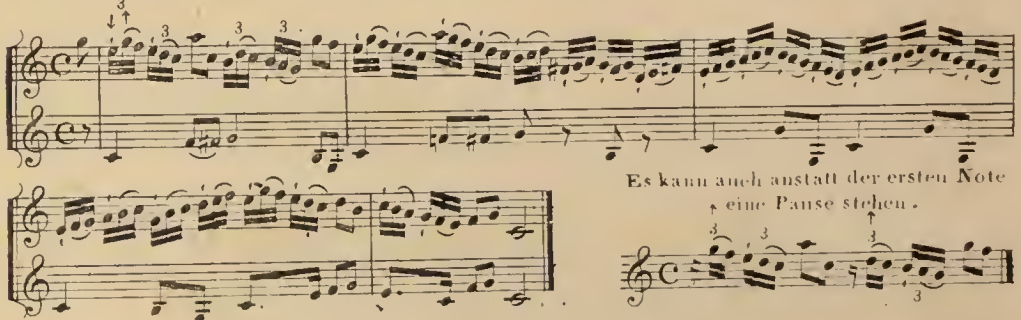
Anfangs kann man jede Note mit ihrem besondern Striche spielen. Hier ist ein Exempel.



Man kann die drei Noten der Triole schleifen, und die erste Triole auf den Abstrich, die folgende auf den Aufstrich nehmen, und so mit den Strichen immer fortwechseln. Man übe dies anfänglich langsam, dann immer geschwinder. Nicht nur in diesem Exempel, wo die e Zeichen stehen; sondern auch in allen dergleichen Fällen muss anstatt der leeren Saite derselbe Ton auf der tiefern Nebensaite mit dem vierten Finger gegriffen werden. Man ist hierdurch der unbequemen Bewegung mit dem Bogen überhoben, und man erhält einen gleichern Ton.



Ganz anders klingen die Triolen, wenn die erste Note derselben mit dem Abstriche gespielt wird; die zwei andern aber im Aufstriche zusammen geschleift werden. Es muss aber bei dieser, bei der vorhergehenden und bei allen nachfolgenden Veränderungen die Gleichheit der drei Noten des Spielenden einziges Augenmerk sein.

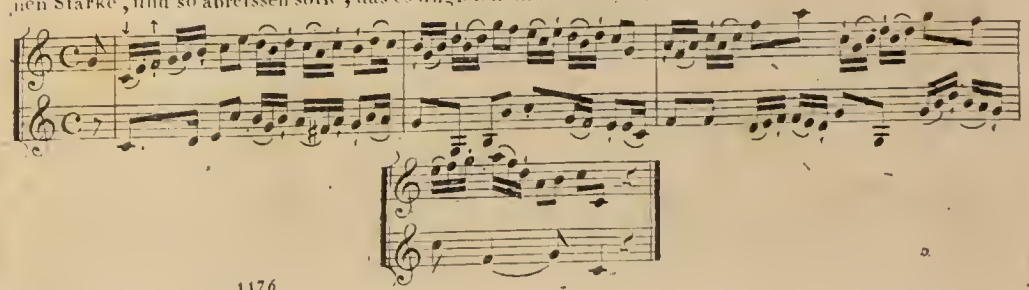


Es kann auch anstatt der ersten Note eine Pause stehen.

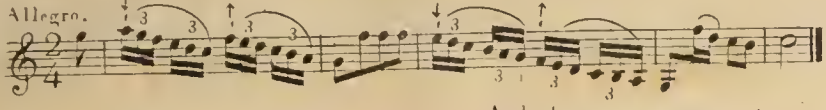


Man kehre den Strich um, und schleife die zwei ersten Noten im Abstriche, und stosse die letzte im Aufstriche.

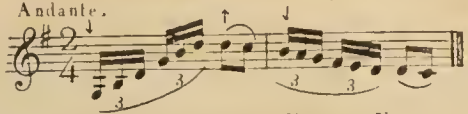
Hier muss ich erinnern, dass man die erste Note einer Triole im vorhergehenden Exempel, und die letzte Note derselben in dem gegenwärtigen zwar schnell wegspielen, allein nicht mit einer übertriebenen Stärke, und so abreissen solle, das es ungleich und übel klingt.



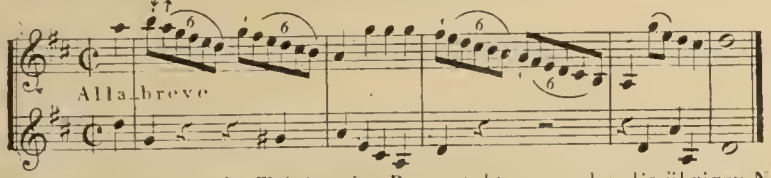
In geschwinden Stücken muss man oft zwei Triolen, folglich 6 Noten in einem Striche zusammen nehmen. Wenn also mehr Triolen auf einander folgen, so werden die ersten 6 Noten mit dem Abstriche, die andern 6 Noten aber mit dem Aufstriche genommen. Man muss aber die erste jeder 6 Noten etwas stärker anstossen, die übrigen 5 Noten ganz gelind daran schleifen, und also die erste von den übrigen 5 Noten durch einen, jedoch nur kleinen Nachdruck von den übrigen unterscheiden.



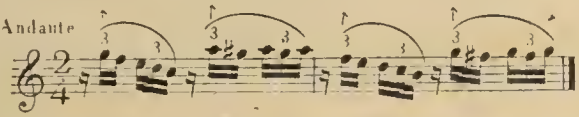

— Dieses geschieht auch oft in langsamen Stücken.



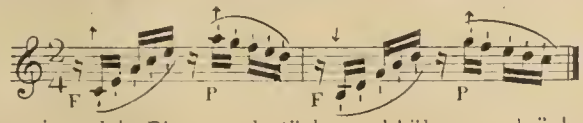

Will man aber eine solche Passage mit Nachdruck und Geist spielen; so nehme man die erste Note von 2 Triolen oder von 6 Noten mit dem Abstriche, die übrigen 5 Noten aber schleife man in dem Aufstriche zusammen. Damit sich ein Anfänger auch an die verschiedene Schreibart gewöhne; so sind hier 2 Triolen zusammen gehängt, mit der Zahl 6 bezeichnet, und im Allabreve-Takt angebracht.



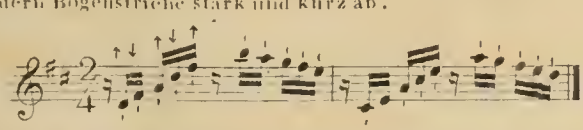

Wenn anstatt der ersten Note zweier Triolen eine Pause steht, so werden die übrigen Noten mit gutem Erfolge in einem Aufstriche zusammen gezogen. In langsamen Stücken thut diese Strichart besonders guten Effekt; man muss dann den ersten Noten einen kleinen Nachdruck geben, die übrigen aber gelind daran schleifen. Allezeit mit dem Aufstriche. Man kann es auch versuchen, das erste Viertel mit dem Aufstriche, das zweite mit dem Abstriche zu nehmen.




Es lässt sich eine Passage auf die vorige Art, doch wieder ganz anders vortragen: wenn man nämlich die fünf Noten in einem Aufstriche abstösst und jede durch einen kurzen Nachdruck unterscheidet, dadurch bekommt die Passage mehr Geist und Leben. Allezeit mit dem Aufstriche.

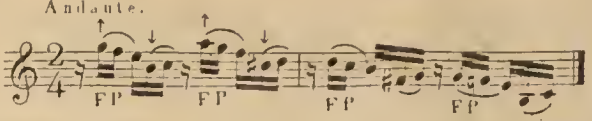



Will man hingegen eine solche Figur noch stärker und kühner ausdrücken; so stosse man jede Note mit einem besondern Bogenstriche stark und kurz ab.

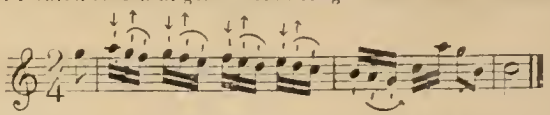


Wenn zwei Triolen in singbaren Stellen mit einer Pause anfangen; so kann man sie schmeichelnd in einem verzogenen Striche vortragen; wenn man nämlich die erste, zweite und dritte Note im Aufstriche, die vierte und fünfte aber im Abstriche zusammen schleift. Man muss aber die erste des

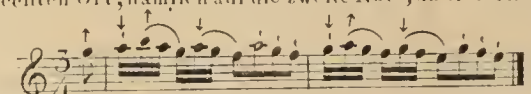
Aufstriches etwas stärker angreifen, und die übrigen alle, auch bei der Wendung des Striches, immer stiller daran schleifen.



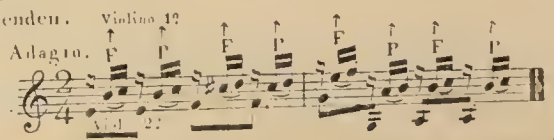

In einem Tempo welches nicht zu langsam noch zu rasch ist, kann man die erste Note einer Triole mit dem Abstriche allein, die zweite und dritte aber in dem Aufstriche zusammen nehmen; doch also, dass jede der zwei letzten Noten abgesondert klinge. Dies muss durch die Erhebung des Bogens geschehen.



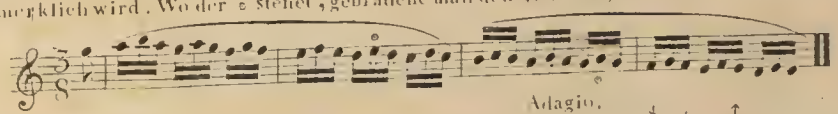
Man kann auch noch eine Veränderung machen; wenn man von jeder Triole die zweite und dritte Note mit der ersten Note der darauf folgenden Triole oder einer andern nachkommenden Figur verbindet und zusammen schleift. Man muss aber immer auf die Gleichheit der Triolen sehen, und die Stärke oder den Nachdruck nicht am Anfange, sondern am Ende des Bogens anbringen; sonst fällt dieser Nachdruck auf den unrechten Ort, nämlich auf die zweite Note; da er doch auf die erste Note fallen muss.



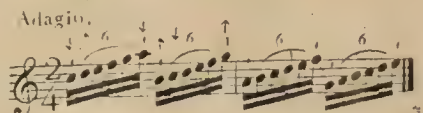
Es giebt Figuren, die einen bestimmten Ausdruck haben, und dem gemäss vorgetragen werden müssen. Wenn zum E. jede Triole mit einer Pause anfängt; so kann ein klägliches Seufzen nicht besser ausgedrückt werden, als wenn die übrigen zwei Noten mit Abwechslung des Forte und Piano im Hinaufstriche zusammengeschleift werden. Man muss aber den Strich mit einer sehr mässigen Stärke anfangen, und ganz still enden.



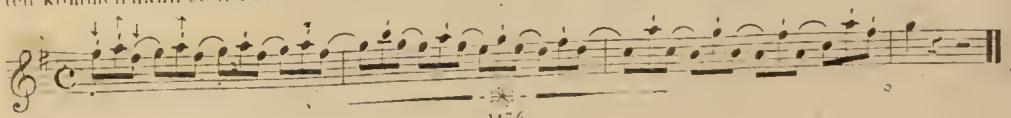

Man kann auch viele Triolen in einem Bogenstriche zusammenschleifen; dies geschieht besonders im geschwinden Tempo. Die ersten 6 Triolen werden in dem Abstriche, die andern 6 aber in dem Aufstriche, doch also gespielet: dass die erste Note eines jeden Takts durch einen kleinen Nachdruck des Bogens bemerklich wird. Wo der e stehet, gebrauche man den 4ten Finger.



Die 6 Noten von zwei Triolen lassen noch eine Veränderung zu. Man nehme die erste allein, die 4 folgenden in einem Strich zusammen, die letzte aber wieder allein.




Man kann manche Triolen auch gut so vortragen, dass die letzte der drei Noten mit der folgenden ersten zusammengeschleift, und die mittelste stets dazwischen abgestossen wird. Die beiden geschleiften kommen dann stets auf den Abstrich, die gestossene aber auf den Aufstrich.



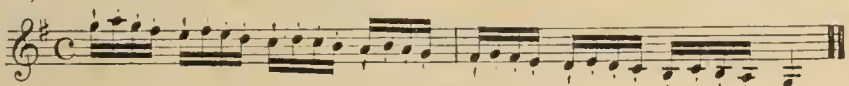
# Siebentes Hauptstück.

## Von den mannigfaltigen Veränderungen des Bogenstrichs, oder den Strich-Arten.

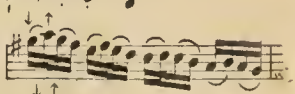
Die Kunst eines guten Violinisten besteht hauptsächlich im geschickten Gebrauch des Bogens, durch welchen er mit mannigfaltigen Strichen abzuwechseln weiss. Es giebt zwei Hauptgattungen des Striches, nämlich: Stossen und Schleifen der Noten, die aber auf unzählbare Weise mit einander verbunden werden, und abwechseln können. Diese geschickte, leichte und geschmackvolle Verbindungen und Abwechslungen des Strichs geben den Noten Leben und Ausdruck; durch sie wird der Charakter des Stücks am besten dargestellt.

Langsame Stücke, (Andante, Adagio, Largo,) erfordern einen langen gehaltenen Bogenstrich, und viele, auf einem Strich zusammen gebundene, oder geschleifte Noten. Aller Gesang, alles Melodiöse in der Musik, auch im Allegro, muss in geschleiften Noten vorgetragen werden. Die raschen, und kräftigen Stellen des Allegro hingegen, besonders die Passagen, die aus kurzen geschwinden Noten bestehen, müssen in der Regel mit kurzen kräftigen Strichen so vorgetragen sein, dass jede Note mit ihrem eigenen Striche abgestossen wird. Bei diesen Stellen aber würde es bald einförmig und langweilig werden, wenn man ohne Abwechslung alles abstossen wollte. Hier ist also Mannigfaltigkeit des Striches und eine geschikte Verbindung von geschleiften und gestossenen Noten ganz an ihrem Ort, sie bringt den mannigfaltigsten Ausdruck in das Spiel, und der Violinist muss sich in allerlei Stricharten fleissig üben, um seinen Bogen recht in seine Gewalt zu bekommen. Wie er dann mit den Stricharten abwechseln, wie er sie bei dem Vortrage seines Stücks gebrauchen soll, dass muss ihn sein eigener Geschmack lehren, denn er besonders durch aufmerksames Anhören geschickter Meister auf der Violine zu bilden sich bemühen muss. Hier sollen einige Beispiele in Strichveränderungen folgen, die ein Anfänger fleissig zu üben hat.

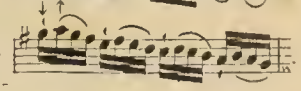
Gleiche nach einander fortlaufende Noten können mit verschiedenen Strichen gespielt werden. Ich will eine einzige Passage zum Grunde legen, und an ihr eine Menge von Stricharten zeigen. Man fange damit an, sie ganz platt wegzuspielen, und bemerke die erste Note eines jeden Viertels mit einem kleinen Nachdruck, welcher den ganzen Vortrag belebt.



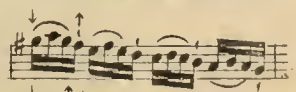
1te Veränderung. Man schleife immer 2 und 2 Noten mit abwechselnden Ab- und Aufstriche zusammen. Man halte aber alle Noten gleich lange. Die ganze Stelle wird sanfter, singbarer klingen.



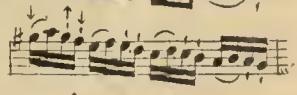
2te Veränderung. Man nehme die erste Note mit dem Abstriche allein; die drei folgenden aber schleife man in einem Aufstriche zusammen. Man vergesse aber die Gleichheit der vier Noten nicht; sonst möchten etwa die drei letzten gar wie Triolen klingen.



3te Veränderung. Man schleife die ersten drei Noten in dem Abstriche zusammen, und nehme die vierte im Aufstriche.

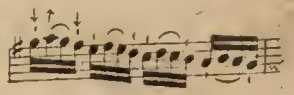


4te Veränderung. Man schleife zwei Noten in dem Abstriche zusammen, jede der zwei folgenden hingegen stosse man ab. Diese Art wird mehrentheils im geschwinden Zeitmaafse gebraucht.

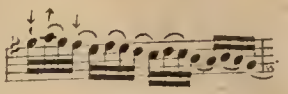


5te Veränderung. Man schleife die beiden ersten Noten, und nehme die dritte und vierte Note auch in einem Bogenstriche zusammen; doch so, dass sie in dem Aufstriche mit Erhebung des Bogens abgesondert vorgetragen werden.

6te Veränderung. Man stosse die erste Note im Abstriche ganz allein; die zweite und dritte schleife man in dem Aufstriche; die vierte aber stosse man im Abstriche.

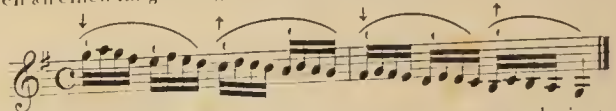


7te Veränderung. Es lässt sich eine solche Passage auch so vortragen, dass man die erste Note mit dem Abstriche abstösst, die 2te und 3te mit dem Aufstriche zusammen schleift; die 4te aber mit der ersten des folgenden Viertels durch den Abstrich schleifend verbindet, und so immer fortfährt.

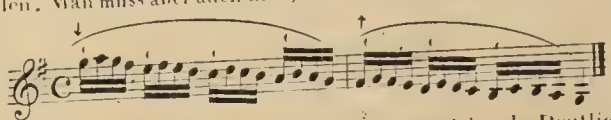


8te Veränderung. Man kann die 4 Sechzehntheilnoten eines Viertels immer zusammen schleifen, indem man mit dem Ab- und Aufstrich ordentlich wechselt. Man muss aber die erste Note eines jeden Viertels durch einen kleinen Nachdruck unterscheiden.

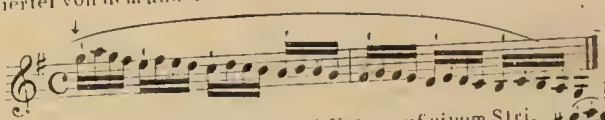
9te Veränderung. Man kann das erste und zweite Viertel, folglich 8 Noten in dem Abstriche; das dritte und vierte Viertel aber in dem Aufstriche doch so zusammen schleifen, dass die erste Note eines jeden Viertels durch einen Nachdruck des Bogens bemerket, und von den übrigen unterschieden wird. Man übe dies, um sich an einen langen Bogenstrich zu gewöhnen.



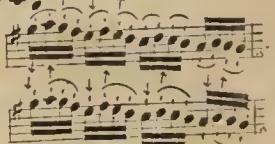
10te Veränderung. In einem geschwinden Zeitmaafse mag man auch einen ganzen Takt auf einem Striche wegspielen. Man muss aber auch hier, die 1ste Note jedes Viertels mit einem Nachdruck bemerken.



11te Veränderung. Um viele Noten in einem Striche mit Nachdruck, Deutlichkeit und Gleichheit auf einem langen Bogenstrich vortragen zu lernen, kann man diese ganze Passage mit einem einzigen Bogenstriche bald hinauf, bald herunter spielen. Man vergesse aber nicht den Nachdruck anzubringen, welcher jedes Viertel von dem andern unterscheiden muss.

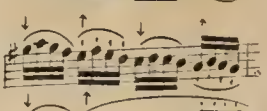


12te Veränderung. Man nehme zwei und zwei Noten auf einem Striche, doch so, dass man bei jeder den Bogen ein wenig erhebt, und jede von der andern absondert.

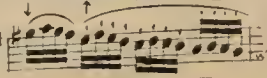


13te Veränderung. Man kann auch die erste Note mit dem Abstriche nehmen; die übrigen drei hingegen in einem Aufstriche getrennt stossen.

14te Veränderung. Man schleife die 4 Noten des ersten Viertels indem Abstrich zusammen; die 4 Noten des zweiten Viertels hingegen stosse man im Aufstriche. Man vergesse aber die Gleichheit des Zeitmaafses nicht; denn bei dem zweiten und vierten Viertel kann man leicht in das Eilen gerathen.



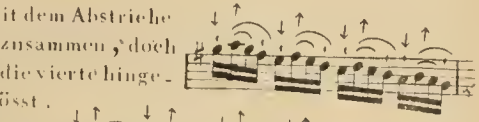
15te Veränderung. Man schleife die 4 Noten des ersten Viertels, und trage alle übrigen in einem Aufstriche, kurz abgestossen vor.



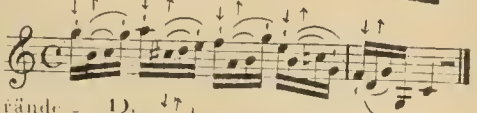
Diese Strichart, die man Piquiren nennt, wird einem Anfänger etwas schwer werden. Es gehört eine gewisse Mässigung der rechten Hand dazu, und eine Zurückhaltung des Bogens, die mehr gezeiget, und durch die Übung selbst gefunden, als mit Worten erklärt werden kann. Auch thut

die Schwere und Länge des Bogens hierbei viel. Ein schwerer und langer Bogen muss leichter gefühlet, und etwas weniger zurück gehalten werden; ein leichter und kurzer Bogen wird mehr nieder gedrückt und mehr zurückgehalten. Die rechte Hand wird überhaupt hierbei ein wenig steif gemacht, und die ganze Kunst besteht darin, den Bogen in eine kurze und hüpfende Bewegung zu setzen, und in darin durch ein geschicktes Anhalten und Mässigen mit dem Daumen und Zeigefinger der rechten Hand in Ordnung zu erhalten. Die Noten müssen in einem gleichen Tempo, und mit gleicher Kraft ausgedrükt und nicht übereilt oder verschluckt werden. Gegen das Ende des zweiten Taktes muss noch so viel Kraft zurück bleiben, die am Ende dieser Passage stehende Viertelnote G mit dem nämlichen Strich mit einer merklichen Stärke zu unterscheiden.

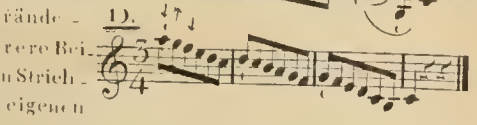
16te Veränderung. Man nehme die erste Note mit dem Abstriche besonders, und die drei folgenden in einem Aufstriche zusammen, doch so, dass man die zweite und dritte zusammen schleift, die vierte hingegen durch eine geschwinde Erhebung des Bogens abstösst.

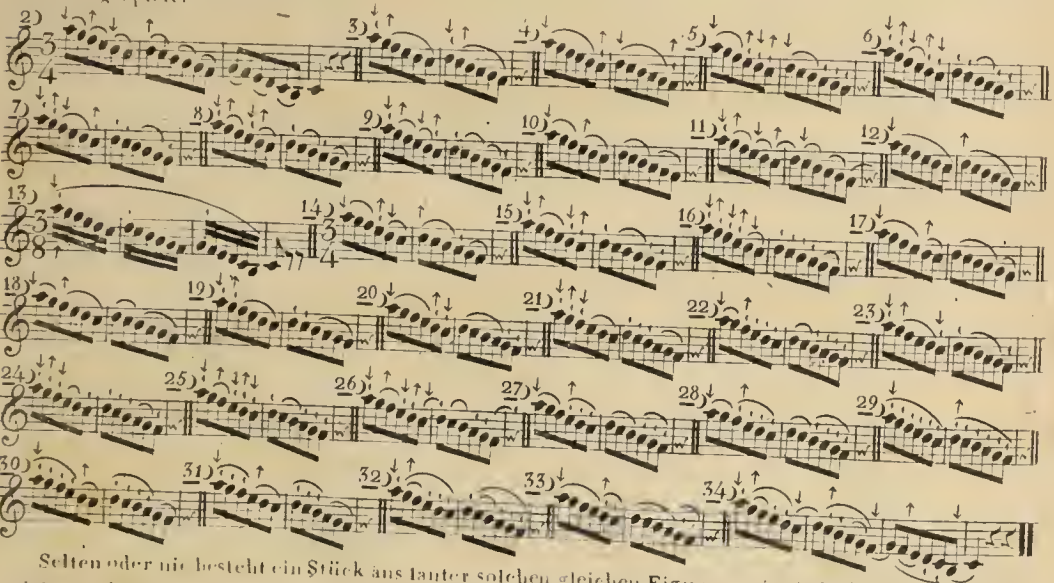


Diese Strichart passt da am besten, Wo die Noten mehr von einander entfernt, oder so zu reden, springend gesetzt sind.

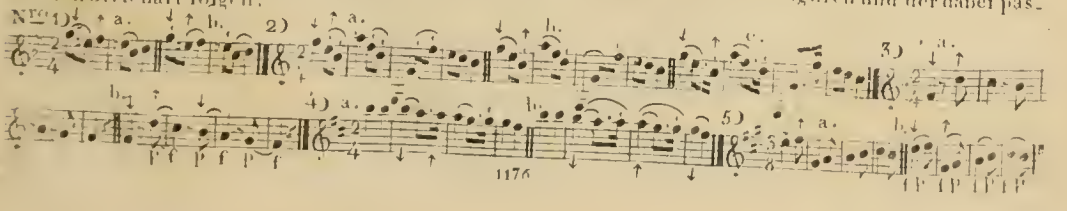


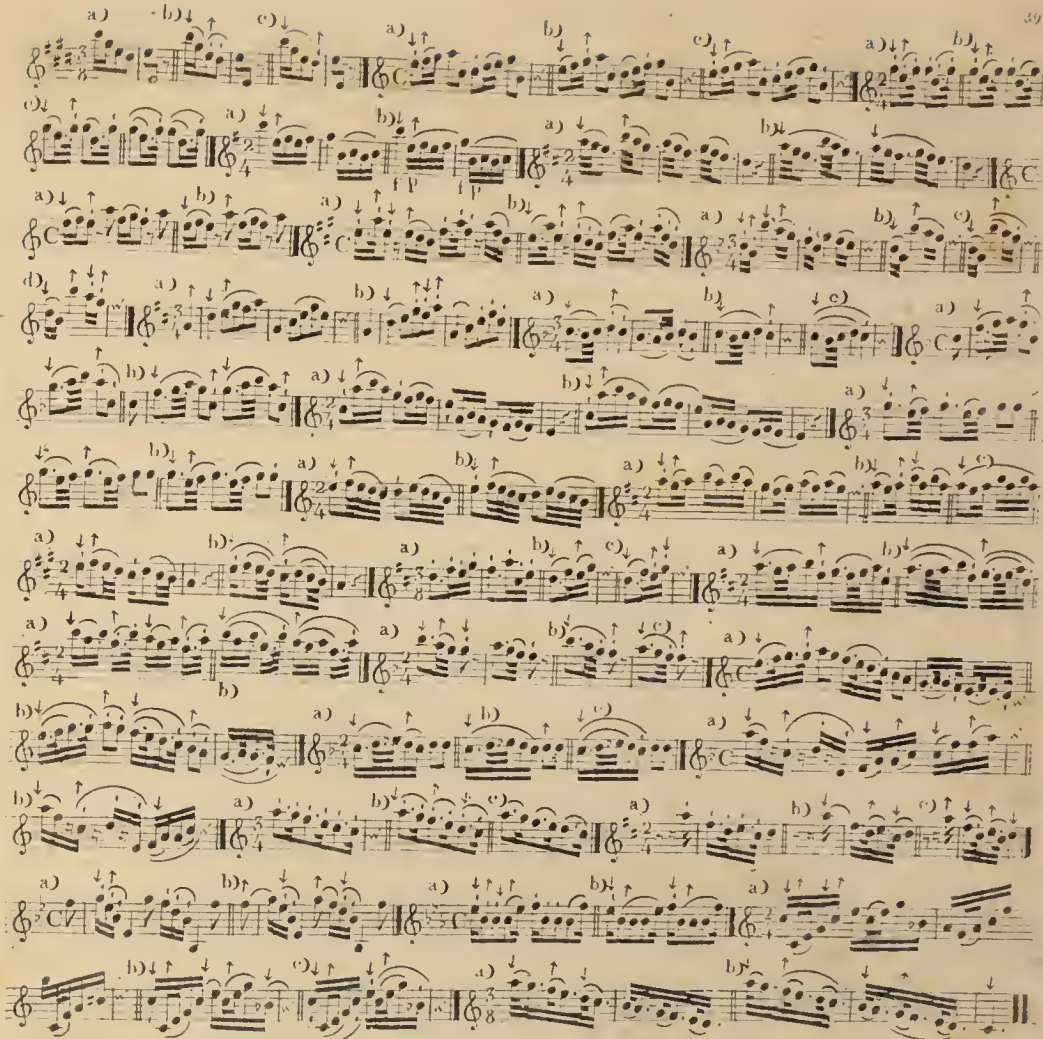
Im ungleichen Zeitmaafse kan man die nämlichen Veränderungen und noch viele andere machen. Hier sollen mehrere Beispiele davon folgen, die man mit der darauf bezeichneten Strichart üben muss. Jede unbezeichnete Note wird mit ihrem eigenen Striche gespielt.





Selten oder nie besteht ein Stück aus lauter solchen gleichen Figuren, wie sie in den bisherigen Beispielen enthalten sind. Es sollen daher noch einige Beispiele von ungleichen Figuren und der dabei passenden Strichart folgen.





Bei diesen Passagen und derselben Abänderung ist folgendes zu bemerken. Erstlich wird die Gleichheit des Zeitmaafses recht sehr empfohlen. Man kann gar bald im Takte fehlen, und man eilet nicht leichter, als bei punktirten Noten, wenn man die Zeit des Punktes nicht anhält. Man thut daher allezeit besser, wenn man die nach dem Punkte folgende Note etwas später ergreift. Ferner bei den Noten, die durch die Erhebung des Bogens abzustossen sind, wird der Vortrag lebhafter; Bei geschleiften Noten hingegen wird der Vortrag gehaltener, singbarer und sanfter. Man muss aber die punktirte Note nicht nur allein lange anhalten, sondern selbige etwas stark angreifen, und die zweite verlierend und still daran schleifen. Eben diess muss man bei den Noten beobachten, die einen Punkt nach sich haben, auf welchen zwei geschwinde Noten folgen, die in einem Schleifer zusammen kommen. Wenn die zweite Note punktirt ist, muss die erste schnell an die punktirte Note geschleift, der Punkt aber nicht durch einen Nachdruck, sondern durch ein sich verlierendes gelindes Anhalten vorgetragen werden.

Die erste von zwei, drei, vier oder noch mehr zusammen gezogenen Noten soll allezeit etwas stärker genommen und ein wenig länger angehalten werden, die folgenden aber müssen im Tone sich verliehrend etwas später daran geschleift werden. Eben also muss man, wenn ungleiche Noten in einem Schleifer zusammen treffen, die längere gar nicht zu kurz, eher etwas länger aushalten, und solche Passagen nach der eben angezeigten Art singbar spielen.

Man muss auch oft eine voranstehende kurze Note an eine folgende lange ziehen, wo die kurze Note allemal still genommen, nicht übereilt und so an die lange geschleift wird, dass die ganze Stärke auf die lange Note fällt.

## Achtes Hauptstück.

## Von der Lage der Töne auf dem Griffbret und den Applikaturen.

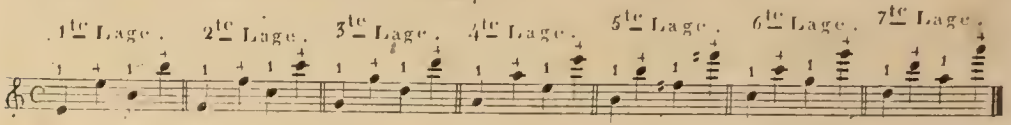
Die natürlichste Lage der Hand auf dem Griffbret, und die Folge der Töne, die in dieser Lage durch Aufsetzen der Finger hervorgebracht werden, ist in dem ersten Hauptstück angezeigt worden. In dieser Lage sind auf jeder Saite nur vier Töne, und wenn man den kleinen Finger gebraucht, fünf Töne befindlich; nämlich der Ton der leeren Saite und die vier folgenden, die mit den 4 Fingern nach der Reihe gegriffen werden; als auf der G-Saite: g, a, h, c, d, auf der D-Saite: d, e, f, g, a, auf der A-Saite: a, h, c, d, e, und auf der E-Saite: e, f, g, a, h. Allein es liegen nicht blos über diesem letzten h hinaus auf der E-Saite noch viele Töne, die zu greifen sind, sondern auch auf jeder andern Saite kann durch ein fortgesetztes Hinaufrücken mit der Hand, noch eine Reihe von Tönen hervor gebracht werden, die auf dieser Saite (nur weiter oben) eben so gut wie auf der folgenden liegen. Auf der A-Saite z. E. wird in der natürlichen Lage d mit dem dritten Finger gegriffen; wenn ich aber mit der ganzen Hand um eine Terz hinauf rücke und den ersten Finger in dieses d setze, so habe ich auf derselben Saite noch e, f, g; und wenn ich wieder um eine Terz rücke, und den ersten Finger in f setze, so habe ich g, a, h, und so kann ich so weit es die Hand erlaubt, nicht blos auf dieser, sondern auf allen Saiten weiter hinauf gehen.

Es ist hieraus klar, dass (die vier tiefsten Töne auf der G-Saite, und die höhern auf der Quinte ausgenommen) alle übrigen Töne der Violine mehr als einmal auf dem Griffbret vorhanden sind, und in verschiedenen Lagen der Hand, auf verschiedenen Saiten gegriffen werden können. Dies ist ein ganz ungemeiner Vorzug dieses Instruments, wodurch es möglich wird, die allermanigfaltigsten Tonfolgen darauf herauszubringen.

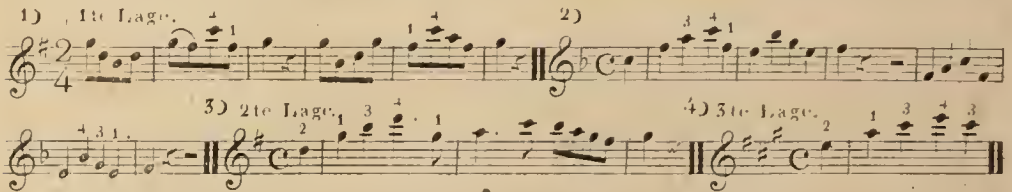
Es giebt also ausser der ersten natürlichen Lage der Hand auf dem Griffbrete, noch viele andere Lagen höher hinauf, die der Anfänger wohl studiren und üben muss, dass er mit Leichtigkeit und mit Sicherheit die Hand aus einer Lage in die andere auf- und abwärts zu rücken, die Fertigkeit erlange, ohne welche sich auf der Violine nicht viel besonders spielen lässt. Nicht blos die höhern Töne der Geige, die auf der E-Saite über h hinausliegen, erfordern ein höheres Hinaufrücken der Hand, sondern auch auf den übrigen Saiten müssen manche Passagen durchaus in einer höhern Lage gegriffen werden, weil sie sonst entweder gar nicht, oder doch nicht nett, rein und geschmakvoll herauszubringen sind. Diese Lagen der Hand heissen: die Applikatur. Eine ordentliche, regelmässige Lage der Hand, wie sie die gute Spielart fordert, heisst eine gute Applikatur, mit der sich der Lehrling wohl bekannt zu machen hat. Hier soll dazu die nöthige Anweisung gegeben werden.

Man kann mit der ganzen Hand um einen Ton, um zwei, oder um drei Töne auf dem Griffbrete mit eins heraufrücken. Die ordentliche Lage der Hand heisst die erste Lage (l'Position), die Lage der Hand um einen Ton höher, also mit dem ersten Finger c auf der A-Saite, und g auf der E-Saite, heisst die zweite Lage; (auch sonst die halbe Applikatur genannt.) Rückt man nun zwei Töne höher, dass der erste Finger in d auf der A-Saite, und in a auf der E-Saite gesetzt wird, so hat man die

dritte Lage; (sonst die ganze Applikatur genannt.) Rückt man nun um drei Töne höher und setzt den ersten Finger in c (oder es) auf der A-Saite, und in h (oder b) auf der E-Saite, so hat man die vierte Lage; und so kann man fortgehen. Der erste Finger in f (oder fis) auf der A-Saite giebt die fünfte Lage, in g die sechste Lage, und in a die siebente Lage. Der Anfänger merke sich dabei, dass er mit der ganzen Hand fest und sicher in die höhere Lage rücken, und die Finger so setzen müsse, dass er zwischen dem ersten und dem vierten Finger auf den zwei an einander liegenden Saiten eine volle und reine Octave habe. Man sehe die Beispiele.



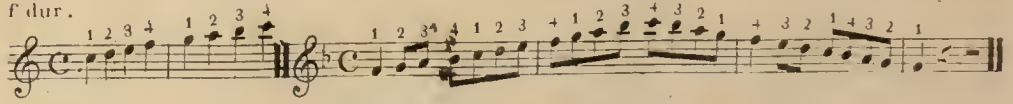

Wenn höhere Töne vorkommen, die in der gewöhnlichen Lage nicht erreicht, oder nicht bequem erreicht und gespielt werden können, so muss man mit der Hand in eine höhere Lage gehen. Doch pflegt man um den nächsten höhern Ton, wenn er nur allein vorkommt, die Lage nicht zu verändern, sondern ihn durch Ausrecken des kleinen (4ten) Fingers zu erreichen. Dies gilt von allen Lagen, und man thut wohl, diese Beispiele fleissig zu üben.



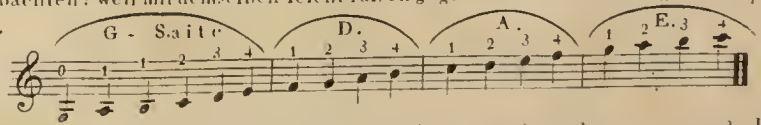

Bei dem ersten ist die Hand in der ersten (der natürlichen) Lage und das obere e wird mit dem 4ten Finger genommen, d. h. gereicht. Eben so bei dem zweiten Beispiele f dur, das e im ersten, und das b im vorletzten Takt muss gleichfalls gereicht werden. Bei dem dritten Beispiel ist die Hand in der zweiten Lage, und das obere d wird gereicht. Bei dem vierten Beispiele ist die Hand in der dritten Lage, und das obere e wird gereicht. Diese Tonfolgen kommen oft vor, und der Violinist muss diese Beispiele wohl üben.

### Von der zweiten Lage (oder der halben Applicatur.)

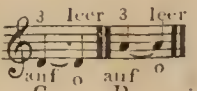
Bei dieser Lage wird, wie oben gesagt, die ganze Hand um einen Ton höher gerückt, und mit dem ersten Finger in c auf der A- und in g auf der E-Saite eingesetzt. Man erlangt in dieser Lage bequem die Octave von f zu f auf der D- und A-Saite, und von c zu c auf der A- und E-Saite; daher diese Lage auch in f und c dur am meisten gebraucht wird, und am nöthigsten ist. Man übe die Tonleitern von c und f dur.



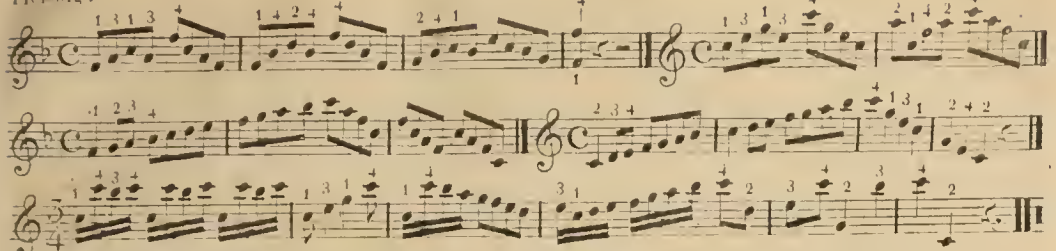
Diese zweite Lage wird auch auf allen Saiten gebraucht. Man muss aber besonders den dritten Finger beobachten: weil mit demselben leicht falsch gegriffen wird. Hier folgt das Alphabet durch alle Saiten.



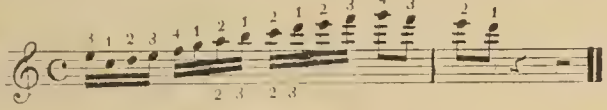

Damit dem Falschgreifen mit dem 3ten Finger vorgebeugt werde, so kann man den mit dem 3ten Finger gegriffenen Ton gegen die nebenbei liegende höhere und leere Saite versuchen.



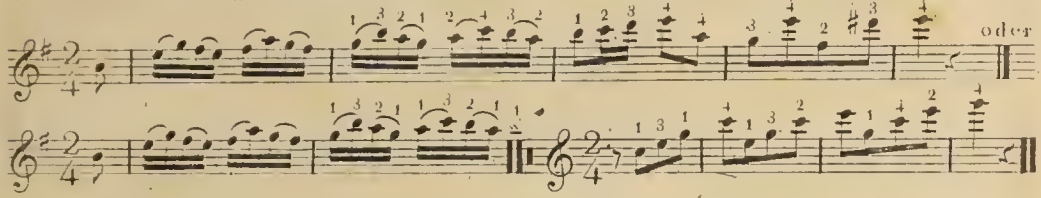
Zur Übung in dieser zweiten Lage spiele man ausser den Tonleitern die folgenden Beispiele sehr fleissig.



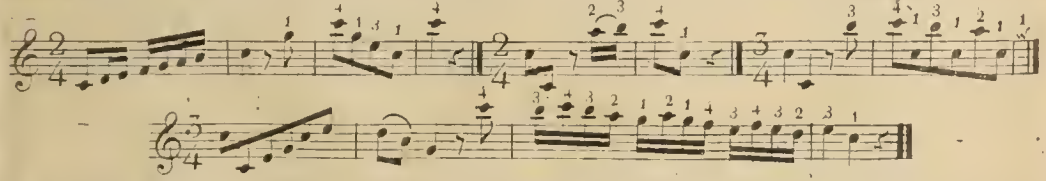
Geht die Passage um 2 Töne über das obere c hinaus, also bis e, so rückt man mit dem ersten Finger um 2 Töne weiter in die 4te Lage. Es ist überhaupt nothwendig, dass man dieses Fortrücken des ersten Fingers um eine Terz wohl übe; weil es die regelmässigste Fortrückung ist, und sehr häufig vorkommt. Man merke hierbei auf die Intervalle der ganzen und halben Töne, um alle rein zu greifen.



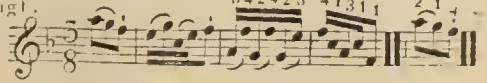
Diese Fortrückung kommt oft vor in Passagen, die in E gesetzt sind. Desgleichen auch in C.



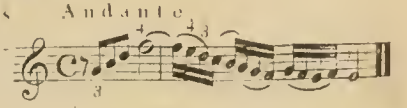

Alle dergleichen Gänge sind leicht zu erkennen und die richtige Applikatur zu treffen, wenn man nur beobachtet: ob die oberste und die unterste Note eine Oktave von einander abstehen. In dieser 2ten und der folgenden 4ten und 6ten Lage kommt der erste Finger immer auf Noten, die in den Zwischenräumen der Linien stehen. Man kann aber nicht immer regelmässig mit dem ersten Finger einsetzen, man muss sich gewöhnen, wo es nöthig ist, mit dem 2ten, 3ten oder 4ten Finger schnell hinauf zu rücken.



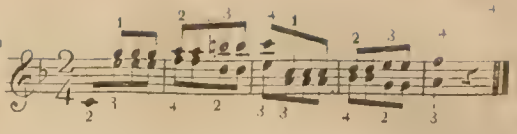
Manche Gänge werden bloss der Bequemlichkeit wegen in dieser zweiten Lage gespielet, ohne das eine höhere Note es erfordert. Man thut hier am besten, wenn man auch den ersten Takt gleich in der zweiten Lage anfängt.



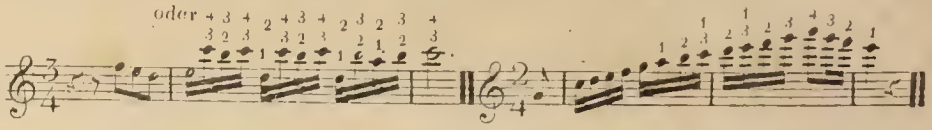
Oft wird ein höherer Ton mit dem vierten Finger nicht aus Nothwendigkeit, sondern des gleichen Tones und der Zierlichkeit wegen gereicht, statt mit dem 1ten Finger zu nehmen.



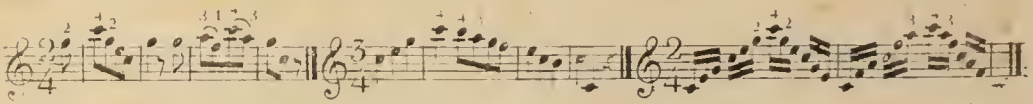
Bei Doppelgriffen werden die höhern Lagen theils aus Nothwendigkeit, theils auch aus Bequemlichkeit gebraucht.



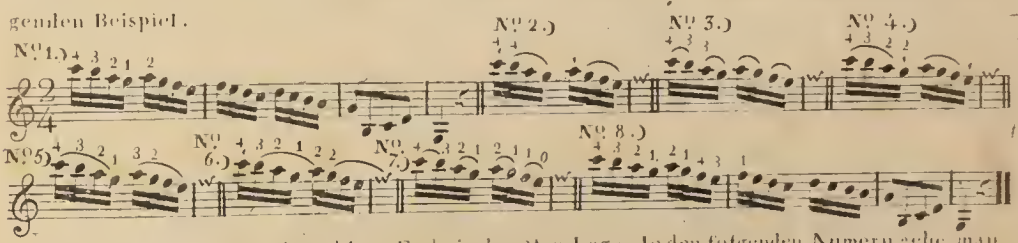
Es giebt Gänge, die der zweiten Lage vollkommen eigen zu sein scheinen, aber doch in der 3ten Lage bequem gespielet werden. Man übe sie in beiden Lagen.




Ein einzelnes höheres wird, wie schon gesagt, durch Ausstrecken des kleinen Fingers, gereicht, ohne die erste oder natürliche Lage zu ändern. Man übe deshalb folgende, oft vorkommende Beispiele. Doch hüte man sich dabei, das man bei Ausstreckung des vierten Fingers nicht die ganze Hand verrücke. Man drücke deshalb die untern Finger fest auf die Saiten.

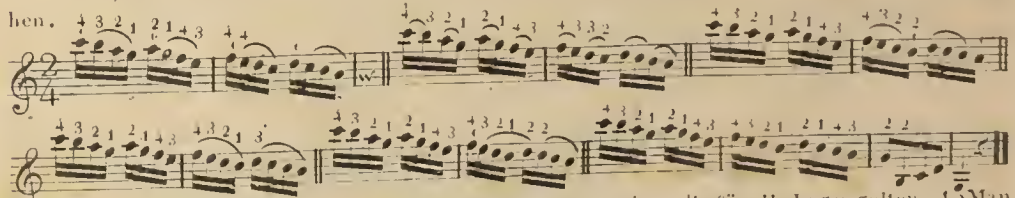


Das Zurückgehen aus einer höhern Lage in die natürliche wird dem Anfänger immer schwieriger, als das Hinaufrücken. Am leichtesten ist es aus der zweiten Lage, wo man nur um einen Ton zurück zu rücken hat. Man übe dieses Zurückgehen fleissig, und mit allen Fingern, in dem folgenden Beispiel.




No 1. spiele man durchaus bis zu Ende in der 2ten Lage. In den folgenden Numern gehe man nach den vorgeschriebenen Fingern herunter.

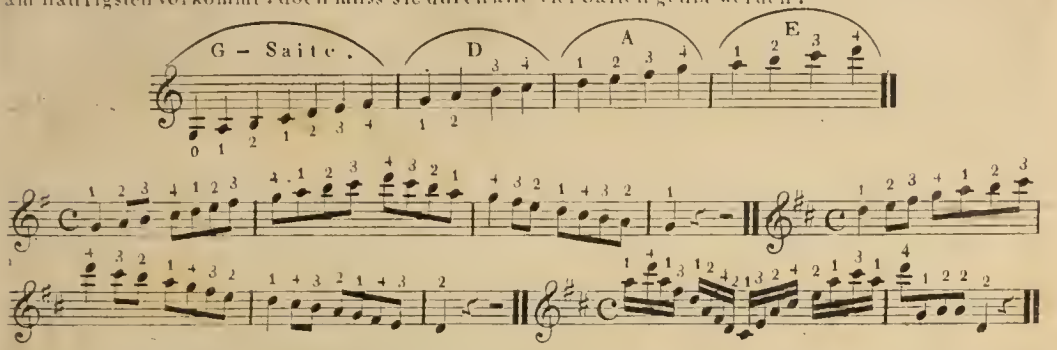
Eben so kann man den ersten Takt in der 2ten Lage spielen, und erst im 2ten Takt herunter gehen.



Über das Zurückgehen überhaupt sind folgende Regeln zu merken, die für alle Lagen gelten. 1.) Man gehe nicht eher herab, bis die Nothwendigkeit oder Bequemlichkeit es fordern, und dann gehe man also gleich in die Lage zurück, die man wegen der Folge der Töne bedarf. 2.) Man gehe da herab, wo man es theils am merklichsten, theils am sichersten thun kann: denn es darf beim Herabgehen keine Pause, oder Stocken entstehn; Der Zuhörer darf keine Unterbrechung merken, und es darf beim Einsetzen der Hand in eine neue Lage durchaus kein falscher Ton gegriffen werden.

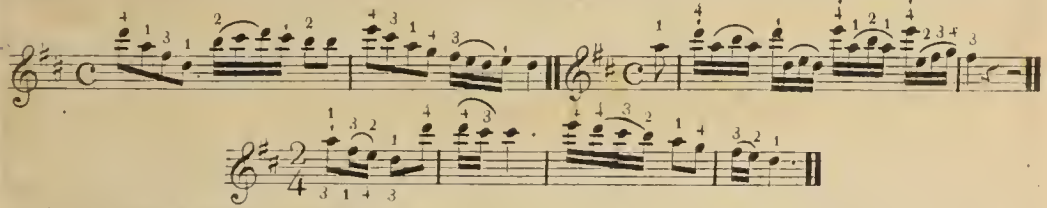
## Von der dritten Lage (oder der ganzen Applikatur.)

Man ist in der dritten Lage, wenn man aus der ersten um eine Terz mit der Hand höher rückt und mit dem ersten Finger in d auf der A-Saite, und in a auf der E-Saite einsetzt. Man hat hier auf D und A die Oktave von g, und auf A und E die Oktave von d, daher in diesen beiden Tonarten diese Lage am häufigsten vorkömmt: doch muss sie durch alle vier Saiten geübt werden.

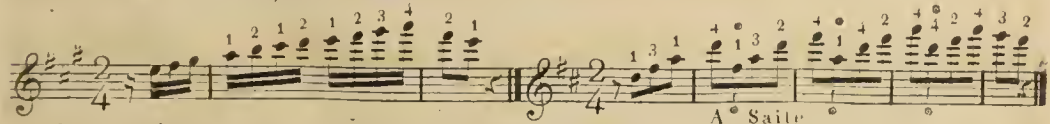



Diese dritte Lage kommt nächst der natürlichen am häufigsten vor; man übe sich daher fleissig, mit der Hand um eine Terz zu rücken, und richtig in d auf der A-Saite einzusetzen. Eine gute Übung in dieser Lage, die sehr zu empfehlen ist, ist diese: dass man die nächsten besten Stücke, die man sonst platt wegspielet, zur Übung durchaus in dieser Lage geigt. Man macht sich dadurch die Lage der Finger recht bekannt; und man erhält eine ungemeine Fertigkeit. Man nehme gleich die am Ende des 4ten Hauptstücks befindlichen Stücke, und spiele sie in dieser Applikatur.

Wenn in einer Passage die höchste Note das hohe d nur um einen Ton übersteigt, folglich nicht weiter als ins e geht; so bleibt man bei dieser 3ten Lage, und reicht die Note e mit dem 4ten Finger.



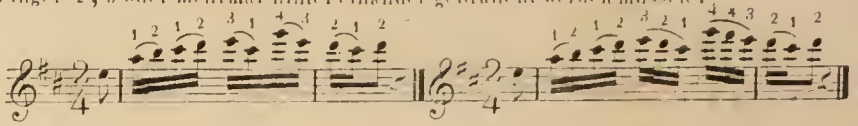
Sind mehrere Noten über die Note d hinauf gesetzet, so muss man mit der ganzen Hand in eine neue Lage rücken. Bei gleichen stuffenweise nach einander aufsteigenden Noten, die sich im a mit dem ersten Finger anfangen, wechselt man allemal den ersten und zweiten Finger, und gehet so aus dieser 3ten Lage in die 5te, und aus dieser in die 7te Lage fort. In diesen Lagen kommt der erste Finger immer auf Noten, die auf der Linie stehen.



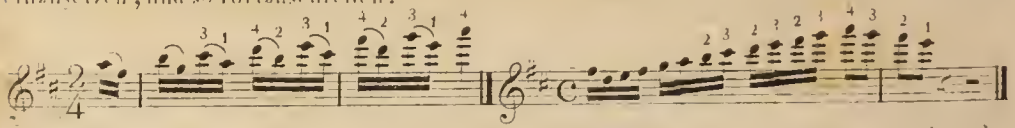

Man muss hierbei wohl darauf sehen, wie weit die Passage in die Höhe fortschreitet, und ob man die höchste Note mit dem vierten Finger erreichen könne. Es würde gefehlt sein, wenn man in dem ersten Beispiele weiter hinaufgehen und das obere g mit dem ersten Finger nehmen wollte: weil man voraus sieht, dass der dritte und vierte Finger die zwei höchsten Noten ohnedem schon erreichen; die Passage aber bei den zwei Achtelnoten f und e wieder zurück kehret. Und eben deswe-

gen würde es auch ein Fehler sein, wenn man im zweiten Exempel die obere d Note mit dem ersten Finger greifen, und also die Hand noch einmal hinauf rücken wollte: da die Passage im 5ten Takte, nicht weiter hinauf, sondern herabgehet.

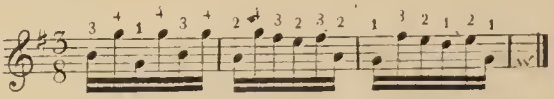
Steigt sie nur nur eine Note höher, so wird diese mit dem 4ten Finger gereicht, sollte dabei auch der 4te Finger 2, 3 oder mehrmal hinter einander gebraucht werden müssen.



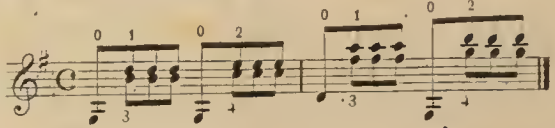
Auch in dieser 3ten Lage kann man nicht stets mit dem ersten Finger einsetzen, man muss zuweilen mit dem 2ten oder 3ten Finger fortschreiten. Man übe sich auch mit dem zweiten Finger einzusetzen, und so fortzuschreiten.



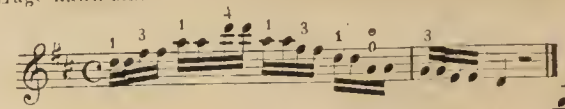
Es giebt Passagen, die ohne höhere Töne zu haben, doch diese dritte Lage fordern, und nur in dieser bequem in der Hand liegen.



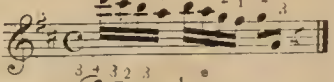
Viele Doppelgriffe sind nicht anders, als in der dritten Lage zu spielen. Man könnte zwar in diesem folgenden Beispiele das 3te und 4te Viertel des ersten Taktes in der natürlichen Lage nehmen, allein man muss wegen der Folge in der 3ten Lage bleiben: denn alles unnöthige Hin- und Herrücken mit der Hand muss sorgfältigst vermieden werden.



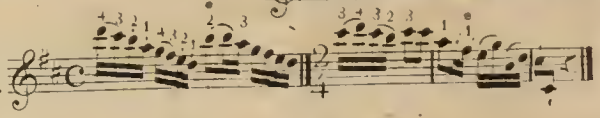
Beim Herabgehen in die natürliche Lage erinnere man sich der oben gegebenen allgemeinen Regeln. Aus dieser Lage kann man oft bei einer Note auf einer leeren Saite sehr bequem herabrücken.



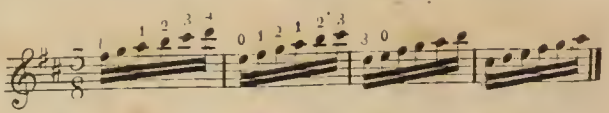
Es lässt sich auch sehr leicht herabgehen, wenn man gleiche Gänge mit gleichen Fingern nimmt.

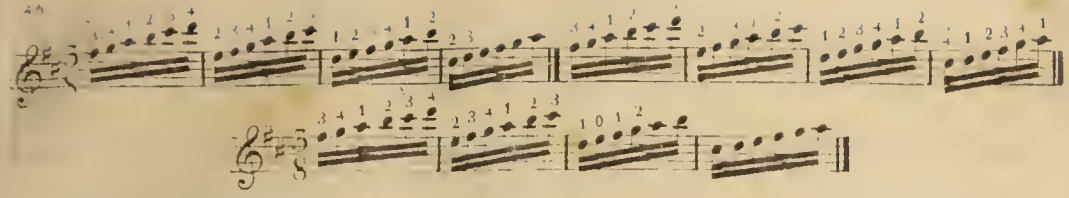


Nach einer längern Note, oder einem Punkte kann man bequem heruntergehn.



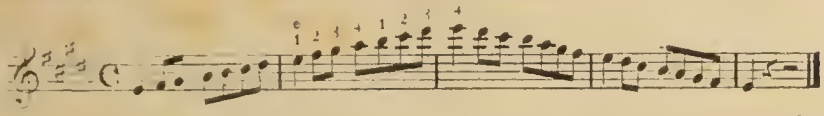
Zur Übung im Hinauf- und Herabgehen in dieser 3ten Lage mögen folgende Beispiele dienen.



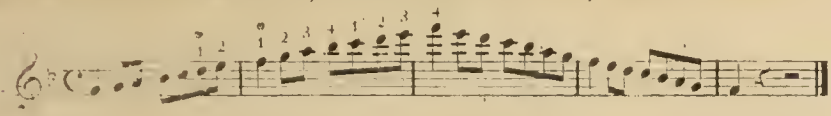


## Von der vierten und den folgenden Lagen. —

Hat man die drei ersten Lagen wohl geübt, so wird man nach und nach auch mit den folgen-
den vertraut werden. Die vierte Lage, bei der man mit dem ersten Finger um 4 Töne, in e (oder es)
auf der A-Saite heraufrückt, ist ein wenig schwierig zu treffen. Man übe die Tonleiter.

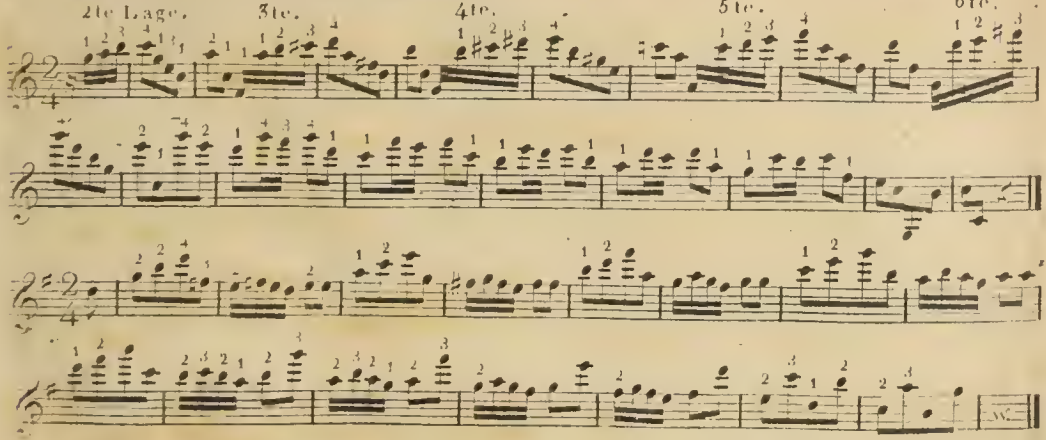


Die folgenden Lagen rückt man gewöhnlich erst aus einer vorhergegangenen höhern Lage,
z. B. aus der 2ten in die 5te und 7te, aus der vierten in die 6te, u. s. w.

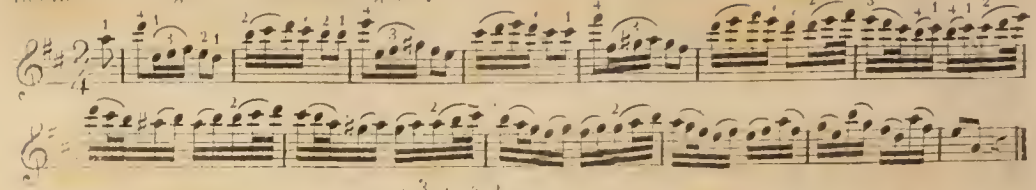


Von dem Fortschreiten und Zurückgehen durch mehrere Lagen. (Positionen).
Wie durch mehrere Lagen auf- und abwärts gegangen werde, ist für regelmässige Tonfolgen und Scalen schon angezeigt worden. Man geht nämlich immer Terzenweis mit der Hand fort, indem man aus der 2ten in die 4te, und aus dieser in die 6te Lage, oder aus der ersten in die 3te, dann 5te, dann 7te Lage durch Einsetzen mit dem ersten Finger, und eben so zurückgeht. Dies ist die regelmässigste Fortschreitung. Aber es giebt Passagen, oder auch Melodien, die andere Fortschreitungen erfordern. Es sollen darüber einige Regeln und Beispiele gegeben werden.

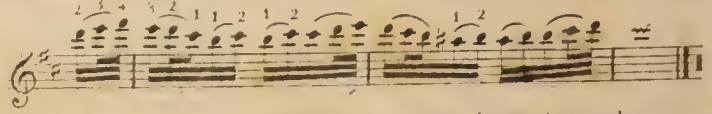
Wenn eine Passage nur um einen Ton steigend oder fallend wiederholet wird; so pflegt man sie allemal mit den nämlichen Fingern zu spielen, indem man mit der Hand in eine Lage weiter, oder zurück rückt; besonders wenn der Gang eine ganze Oktave durchläuft, oder wenigstens der erste und vierte Finger bei der Passage nothwendig ist. Z. E.



Man kann auch zuweilen auf dem nämlichen Ton sehr bequem die Finger wechseln, indem man in eine neue Lage vor oder zurückgeht.

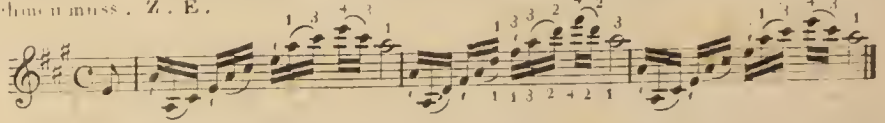


Man kann aber auch so herunter gehen. — Z. B.

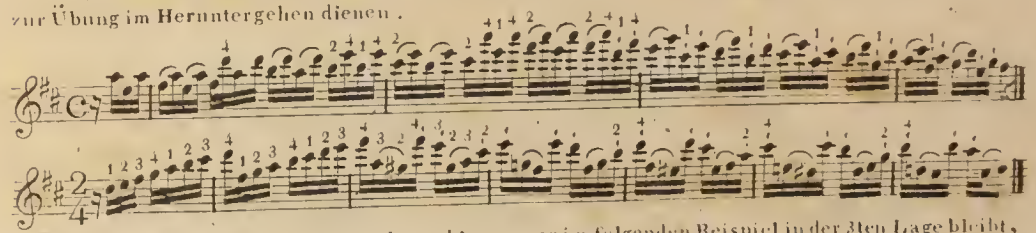


Da in Violin-Concerten und Soli's kein Mangel ist, in welchen Passagen dieser Art vorkommen, so dürfen wir hier die Beispiele nicht weiter häufen. Der Lehrling auf der Geige thut wohl, sich dergleichen zu wählen, die seinen bisherigen Fortschritten gemäss sind, die darin enthaltenen Passagen zu studiren, sich die Finger im Nothfall mit Ziffern zu bezeichnen, und nun diese Stellen fleissig zu üben. Auch wird im Anhange ihm dazu noch manches besonders empfohlen werden.

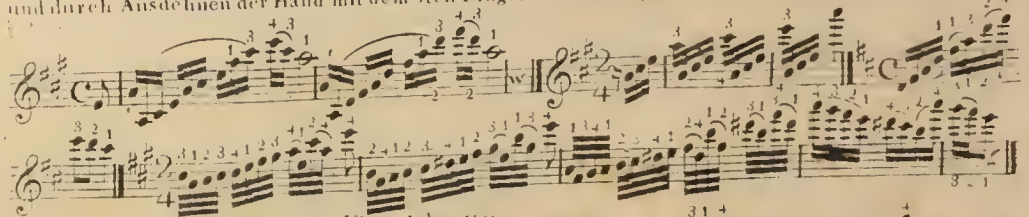
Die schwersten Passagen sind die, welche nicht in einer ordentlichen Lage der Hand gemacht werden können, sondern wo man manche Töne durch vor- oder auch Zurückreichen einzelner Finger nehmen muss. Z. E.



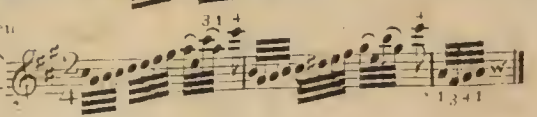
Man betrachte und übe folgendes durch mehrere Lagen fortgehende Beispiel, in welchem der 4te Finger beim Heraufgehen eingesetzt wird. Dieses und das vorhergehende Beispiel kann auch zur Übung im Heruntergehen dienen.



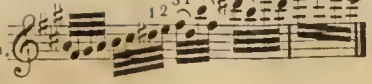
Wer eine grosse Hand hat, thut sehr wohl, wenn er im folgenden Beispiel in der 3ten Lage bleibt, und durch Ausdehnen der Hand mit dem 3ten Finger die Note d, mit dem 4ten aber f nimmt.



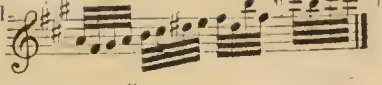
Gesetzt man spielte das erste Viertel des 1ten und 2ten Taktes in der natürlichen Lage so muss man dennoch nicht ins Stocken gerathen, sondern so fortschreiten.



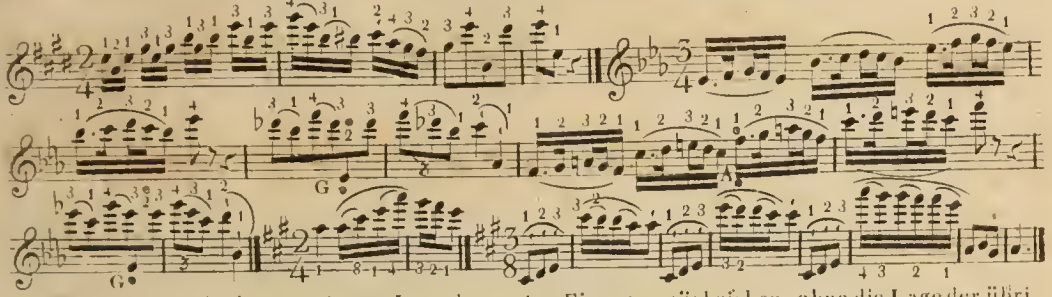
Man kann es auch auf folgende Art üben.



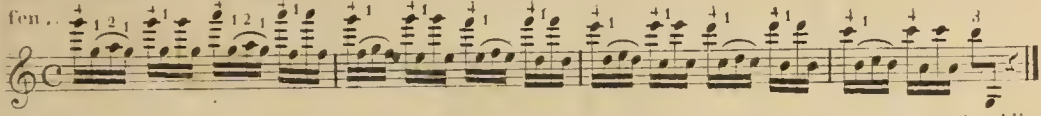
Oder auch endlich gas so.



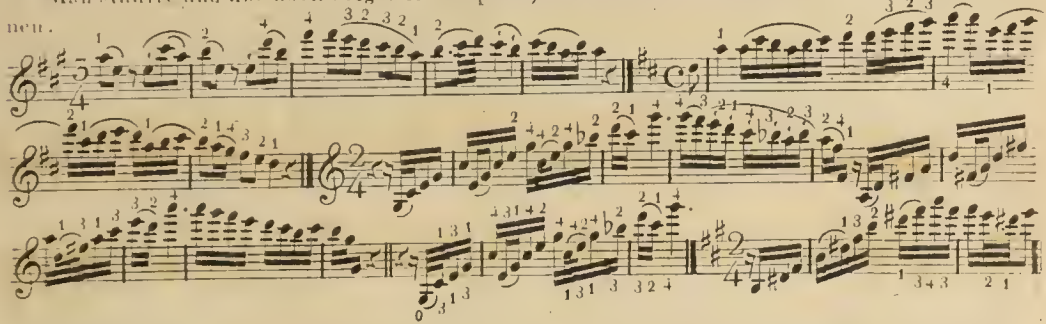
Noch einige Beispiele von Ausreckung des 3ten und 4ten Fingers zur Übung.



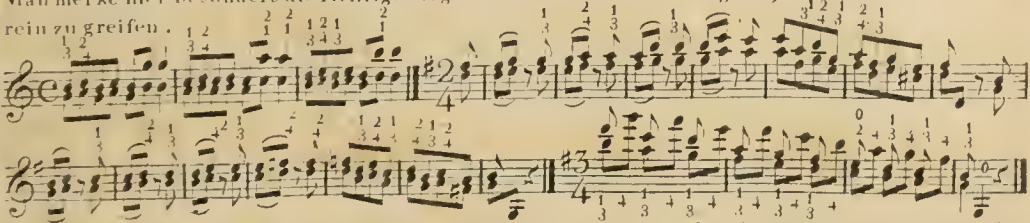
Oft muss man in der vermiseten Lage den ersten Finger zurückziehen, ohne die Lage der übrigen Finger zu ändern. Hierbei hat man besonders auf den vierten Finger zu sehen, der man stark niederdrücken, und nicht aufheben muss, wenn sich gleich der erste Finger abwärts bewegt. Ein Beispiel, bei welchem man besonders darauf sehen muss, die richtigen Töne, und alle rein zu greifen.



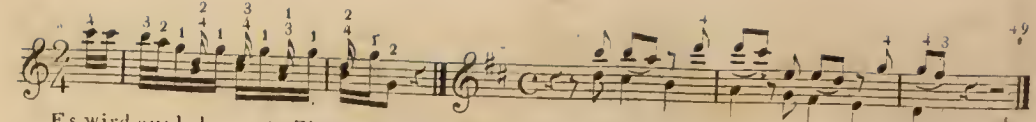
Man studire und übe noch folgende Beispiele, die auf mehr als eine Art genommen werden können.



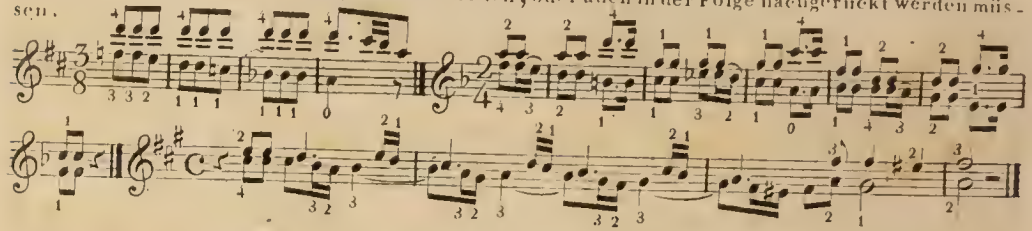
Bei Doppelgriffen ist das Vor- und Zurückrücken aus einer Lage in die andere unvermeidlich. Man merke hier besonders die richtige Lage der Töne mit beiden Fingern, um nicht falsch und unrein zu greifen.



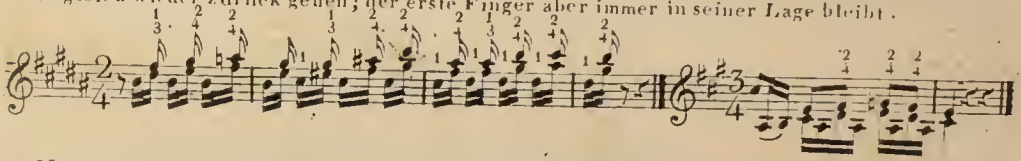
Auch in Doppelgriffen wird oft der vierte Finger ausgestreckt; die Hand bleibt aber unverrückt in ihrer Lage. Z. E.



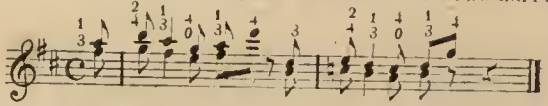
Es wird auch der erste Finger abwärts bewegt, so dass der dritte oder vierte Finger liegen blei-
ben, oder an ihrem Orte richtig gebraucht werden, oder auch in der Folge nachgerückt werden müs-
sen.



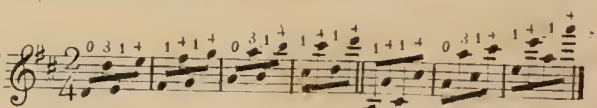
Zuweilen muss man beide Finger ausrecken, die Hand aber nicht ändern. Wie Z. E. in den fol-
genden zwei Beispielen der zweite und vierte Finger ganz allein hinauf in eine andere Lage, und
dann gleich wieder zurück gehen; der erste Finger aber immer in seiner Lage bleibt.



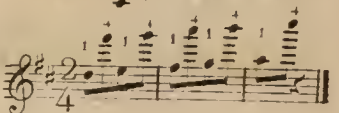
Man muss bei Doppelgriffen oft die leere Saite zu Hülfe nehmen; da aber die leeren Saiten gegen
die gegriffenen im Klange unterschieden sind, so muss man sie nicht zu hart anstreichen.



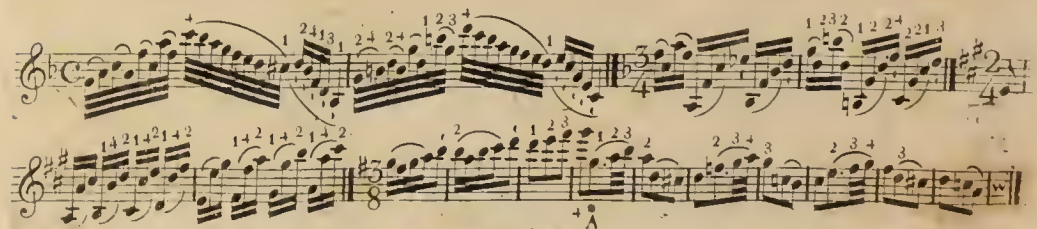
Bei Oktavgängen wird die ganze Hand
aus einer Lage in die nächste vor- und zu-
rückgerückt. Man übe diese Gänge durch
alle Töne wohl, um sie rein zu spielen.



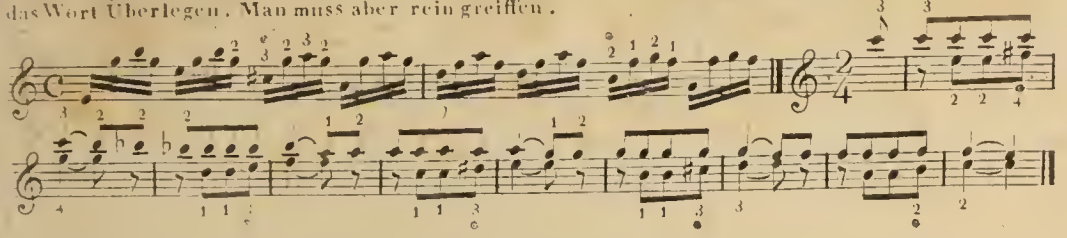
Dasselbe geschieht bei Decimen-Gängen, bei welchen die Hand
schon sehr auseinander gereckt werden muss, und die rein, und
rasch zu machen sehr schwierig sind.



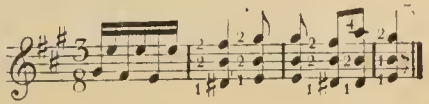
Man bedienet sich aber auch bei vielen Stellen, die man in der natürlichen Lage spielen könnte,
einer vermischten Applikatur zur Bequemlichkeit; um nämlich alles besser in die Hand zu bekommen,
oder auch um es zierlicher und gleicher vorzutragen; weshalb man bei solchen Stellen gern auf
einer Saite bleibt.



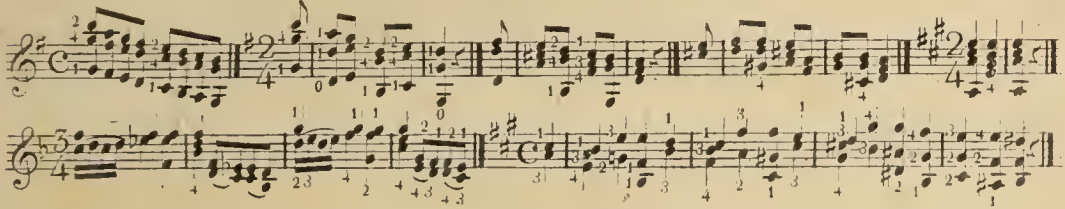
Noch ist jene Verlegung der Finger zu merken, die man das Überlegen heisst. Es müssen nämlich die beiden Noten, die auf zwei Saiten neben einander liegen und gewöhnlich mit demselben Finger gegriffen werden, dann jede mit einem besondern Finger genommen werden, wenn eine oder die andere durch ein Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen so verändert ist, dass beide nicht mehr gerade neben einander liegen, und wenn sie gleichwohl entweder in Doppelgriffen zusammen, oder in schnellen Sätzen rasch hinter einander folgen. In solchem Falle wird die höhere der beiden Noten mit dem folgenden Finger genommen, und dieser über den vorhergehenden hingelegt. Daher kommt das Wort Überlegen. Man muss aber rein greiffen.



Bei einigen andern Figuren, wo 3 Noten über einander stehen, die man in einem Bogenstriche auf einmal zusammen nimmt, muss man mit der ganzen Hand sogar in der natürlichen Lage um einen halben Ton zurückweichen.

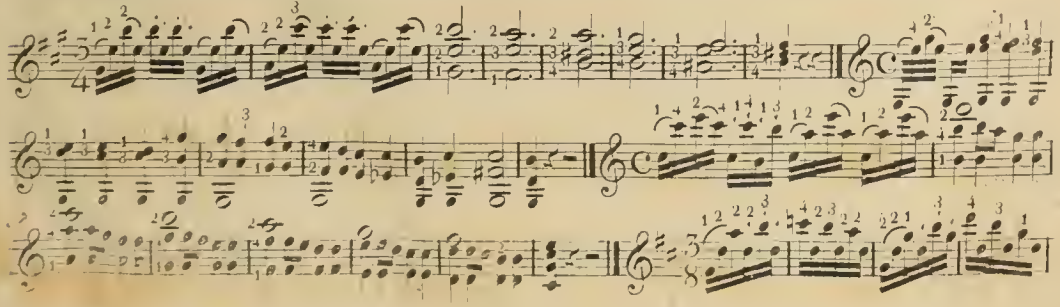


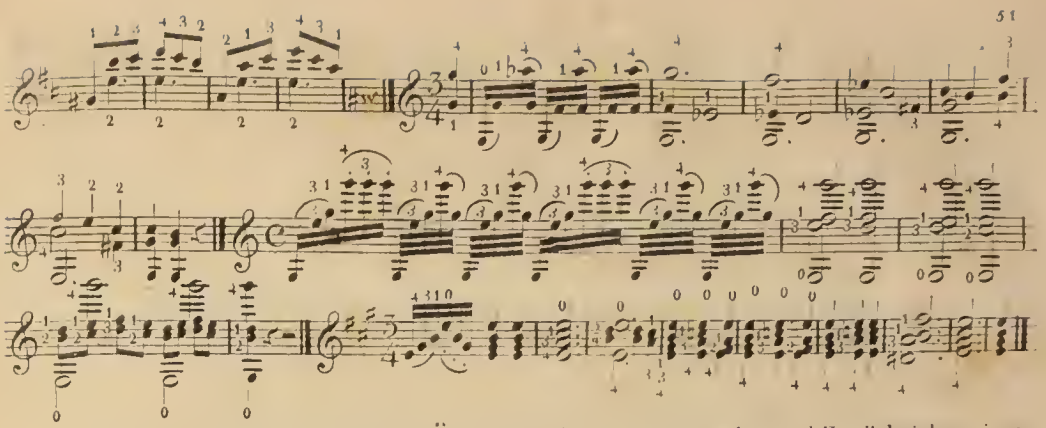
Bei Griffen, die aus 3 Noten bestehen, muss man überhaupt verschiedene Lagen gebrauchen, und sie oft wechseln. Niemand darf sich an Doppelgriffe wagen, als der in allen Lagen (Positionen) sich wohl geübt hat, und seines Griffbrets ziemlich Meister geworden ist.



Die vermischte Applikatur bei Doppelgriffen überhaupt gilt auch bei den Arpeggio's.* Darunter versteht man Akkorde von 3 oder 4 Noten, die durch den Bogenstrich getrennt vorgetragen werden. Man kann sie in Achtel oder 16theile, oder auch in 32theile auflösen. Man schreibt nur gewöhnlich die Accorde als blosse Griffe hin.

* Arpeggio kommt von dem Worte Arpa (Harfe). Es heisst also Arpeggiren auf Harfen-art spielen, das ist: die Töne eines Akkords nicht zugleich, sondern zergliedert vortragen.





In diesen Beispielen findet man das Überlegen, dann das Ausstrecken und Zurückziehen eines, und auch oft zweier Finger zugleich. Man findet ferner das ordentliche Hinauf- und Herabgehn durch verschiedene Lagen, und endlich findet man auch einige Veränderungen im Arpeggiren. Wie das Arpeggio in dem ersten Takte eines jeden Exempels angezeigt ist, so muss man in der Folge der übereinander gesetzten Noten fortfahren. Es sind diese wenigen Beispiele freilich nur ein Schattenriss aller möglichen Veränderungen sowohl dieser Applicatur, als der gebrochenen Akkorde. Doch wenn ein Anfänger diese rein spielen kan, so hat er einen so guten Grund gelegt, dass er sehr wenig Beschwerde finden wird, alles, was ihm in dieser Art vorkommt, bald richtig und rein vorzutragen.

## Neuntes Hauptstück.

### Von Vorschlägen und andern wesentlichen Manieren.

Es giebt in der Musik Nebentöne, die nicht wesentlich zur Melodie oder zur Harmonie gehören, und nur dazu dienen, die Haupttöne entweder mehr herauszuhen, und ihnen einen gewissen Nachdruk zu geben, oder sie zu verzieren, oder auch sie besser unter einander zu verbinden; so dass der Vortrag dadurch ausdrucksvoller, zusammenhängender und fliessender wird. Diese Nebentöne werden gewöhnlich nur mit kleinen Nötchen angedeutet und heissen Manieren. Sie sind in der Musik um ihrer Wirkung willen allgemein angenommen, und der Anfänger muss sich wohl mit ihnen bekant machen. Es soll hier von den bis jetzt angenommenen und schicklichsten gehandelt werden.

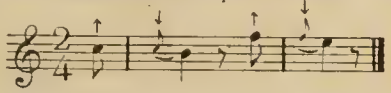
Sie heissen: der Vorschlag, der Schleifer, der Anschlag, der Mordent, der Schneller, das Battement, der Doppelschlag, der Nachschlag mit seinen verschiedenen Arten, und endlich der Triller. (Von welchem letztern aber im folgenden Hauptstücke besonders gehandelt werden soll.)

Der Vorschlag ist ein Ton, den man vor einem Hauptton setzt, um diesen dadurch theils mit dem vorigen genauer zu verbinden, theils ihm selbst einen grössern Nachdruck, eine grössere Wichtigkeit zu geben. Vorschläge liegen in der Natur des Gesanges und der Musik; auch der ungeübteste Sänger wird oft seine einfache Melodie, ohne dass er es weiss, damit verzieren. Man lasse in den folgenden Beispielen die Vorschläge weg, und spiele die Hauptnoten so platt und stark hin, wie sie da stehen, und man wird fühlen, wie hart und unleidlich alles klingen wird. Vorschläge verbinden die Haupttöne unter einander, wodurch das Ganze zusammenhängender und sanfter wird. Vorschläge (besonders die langen) halten den Eintritt der Hauptnote, die man erwartet, ein wenig auf,

und spannen dadurch die Aufmerksamkeit auf dieselbe höher; denn diese Vorschläge sind gegen den Bass und die Grundharmonie immer Dissonanzen, die die Hauptnote vorbereiten.

Wo Vorschläge gesetzt werden müssen, ist eigentlich nur dem Componisten zu wissen nöthig; und gute Componisten schreiben die Vorschläge in ihren Arbeiten sorgfältig hin. Des Spielers Sache ist, die Vorschläge und die Zeichen derselben zu kennen und sie geschikt vorzutragen.

Da jeder Vorschlag, so wie jede andere wesentliche Manier, wie sie oben genannt sind, zu der Hauptnote gehört, bei der sie steht, so ist es eine allgemeine Regel ohne Ausnahme: dass der Vorschlag (wie auch der Nachschlag und andere kleine Noten) niemals von der Hauptnote getrennt werden darf, sondern mit ihr auf einem Strich gespielt werden muss.

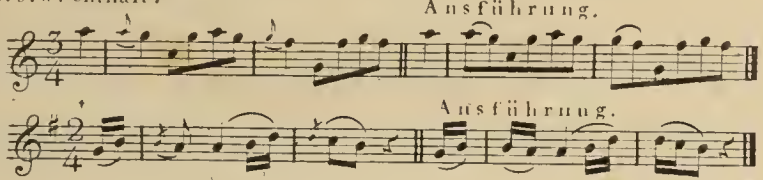


Es giebt zweierlei Arten von Vorschlägen: a) die veränderlich langen, b) die unveränderlich kurzen. Beide Arten kann man wieder in Beziehung auf die folgende Hauptnote in 2 Gattungen theilen. Steht die folgende Note höher als der Vorschlag, so ist der Vorschlag ein aufsteigender; steht sie niedriger, so ist der Vorschlag ein absteigender. Die absteigenden Vorschläge sind die natürlichsten, weil sie den Compositionsregeln am gemässesten sind.

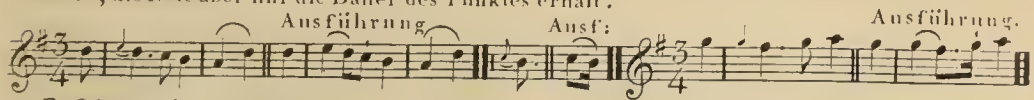
Die Vorschläge werden nicht mit in die Takteintheilung eingerechnet. Ihre Dauer wird dem folgenden Ton, zu dem sie gehören, entzogen.

Für die veränderlich langen Vorschläge gelten folgende zwei Hauptregeln:

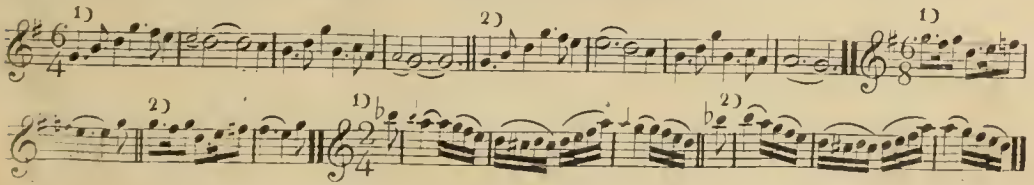
a) Der Vorschlag nimmt die Hälfte von der Hauptnote weg, wenn diese zweitheilig ist, d.i. 2 Viertl, 2 Achtl u.s.w. enthält.




b) Der Vorschlag nimmt 2 Drittheile der Note hinweg, wenn sie dreitheilig ist, d.i. drei Viertel, drei Achtel u.s.w. enthält. Das ist der Fall bei Dreiviertelnoten, von denen der Vorschlag also zwei Viertel dauern muss, ferner bei allen punktirten Noten, wo der Vorschlag die ganze Dauer Note, die Note aber nur die Dauer des Punktes erhält.

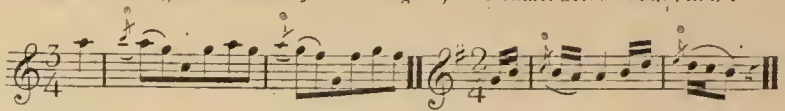



Es folgt aus diesen Regeln von selbst, dass wenn eine Note mit einer andern, die denselben Ton anzeigt, durch einen Bogen verbunden ist, so dass beide nur für eine Note gelten und nicht getrennt werden dürfen, auch die Dauer des Vorschlags vor derselben darnach beurtheilt werden muss. In solchen Fällen nimmt der Vorschlag gewöhnlich die ganze Dauer der ersten Note weg. Man sehe die Beispiele, die wie bei 1) geschrieben, und wie bei 2) gespielet werden.

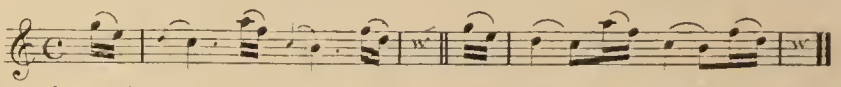


Einem Anfänger in der Musik könnte hierbei die Frage einfallen, warum man nicht lieber die Vorschläge auch in Hauptnoten ausschreibet, wodurch die Eintheilung dem Spielenden erleichtert werden würde. Allein es ist nöthig, die Haupttöne von den Nebentönen auf den ersten Anblick zu unterscheiden, damit niemand die Nebentöne noch wieder mit neuen Manieren verkräuselt, wodurch eine unerträgliche Verwirrung der Melodie und Harmonie entstehen würde. Schriebe man z. E. die vorhergehenden Beispiele so aus, (wie im folgenden) so würde ein ungeschickter Spieler leicht noch neue Vorschläge (wie bei *) hinzufügen, und damit alles verderben.

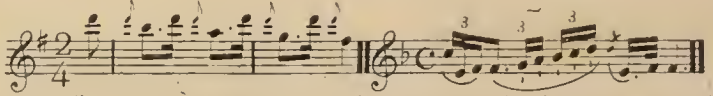
Z. E.



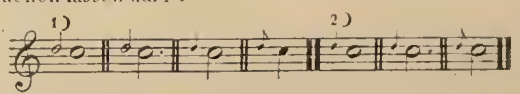
Die veränderlich langen Vorschläge entstehen aber nicht immer aus dem vorhergehenden Ton, oder gleichsam durch ihn vorbereitet; sie werden oft ganz unvorbereitet gebildet.



Sie werden auch nicht immer vom nächsten Ton über oder unter der Hauptnote gebildet, sondern sie kommen zuweilen von entfernten Tönen, durch die sie alsdann aber vorbereitet sein müssen, und die sie mit dem folgenden Ton sanfter verbinden sollen. Einen solchen Vorschlag nennt man auch einen Aufenthalt im vorigen Ton. Er kann von oben herab, und von unten herauf gebrauchet werden.



Die langen Vorschläge sollten eigentlich durch kleine Noten, die ihre Dauer zugleich anzeigen, geschrieben werden, als wie bei 1). Dies geschieht aber nicht immer; oft werden sie auch bei ganzen oder Dreiviertelnoten nur durch eine kleine Viertelnote geschrieben, wie in 2), wodurch sich der Spieler nicht irre machen lassen darf.



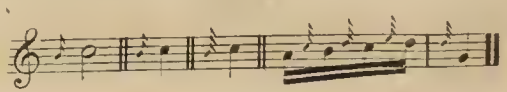

Überhaupt ist bei dem Vortrage derselben folgendes zu merken:

a) Der Nachdruck muss immer auf den Vorschlag, nie auf die Note fallen, die gelind daran geschleift wird.

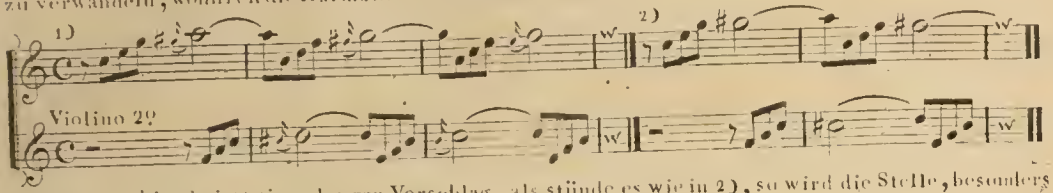
b) Ist der Vorschlag (z. E. im Adagio) merklich lang, so kann man schwach anfangen, den Ton in der Mitte wachsen, dann ihn wiederum allmählig abnehmen lassen, und endlich mit der Haupt-Note schwach endigen.

c) Vorschlag und Ton werden immer auf derselben Saite genommen. Nie wird zu einem absteigenden Vorschlag eine leere Saite gebraucht, sondern derselbe immer mit dem 4ten Finger auf der tiefer liegenden Nebensaite gegriffen.

Die unveränderlich kurzen Vorschläge sind solche, die überall so schnell als möglich angegeben werden, und von denen man unverweilt zur Hauptnote eilt, die auch immer den Nachdruck behalten muss. Diese Vorschläge werden gewöhnlich durch kleine Sechzehntheil- oder 32theil-Nötchen, bezeichnet.

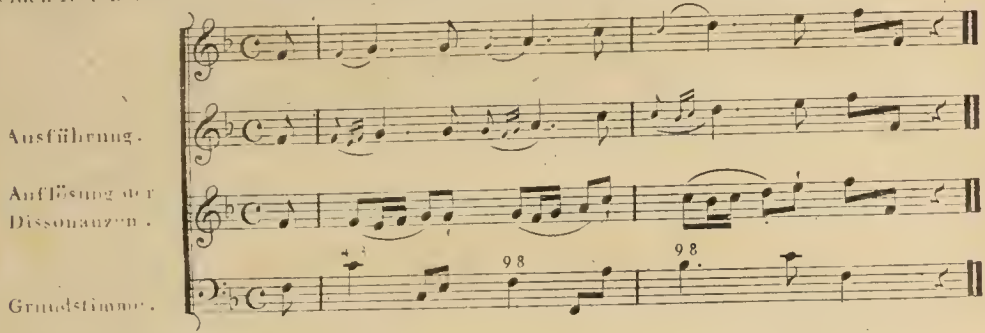


Wo diese Vorschläge gesetzt werden müssen, muss gleichfalls der Komponist wissen: Der Spieler bemühe sich, sie da, wo sie vorgeschrieben sind, kurz, rasch und nett vorzutragen. Sie werden in sehr vielen Fällen gebraucht, die hier anzuzeigen zu weitläufig wäre. Sie sind bald aufsteigend, bald absteigend. Sie müssen nie absteigend mit der blossen Saite, überhaupt immer mit der Hauptnote auf einer Saite genommen werden; und der Anfänger soll sie in allen Lagen und mit allen Fingern gehörig üben. Besonders hat er sich zu hüten, nie einen angezeigten kurzen Vorschlag in einen langen zu verwandeln, wodurch die Harmonie immer Fehlerhaft werden muss. Z. B.

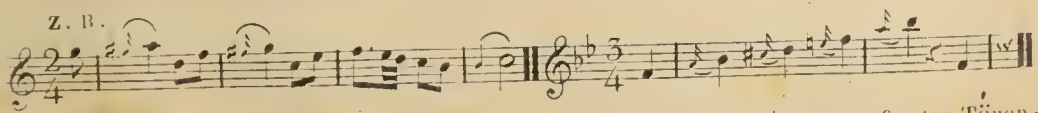



Spielte man hier bei 1) einen langen Vorschlag, als stünde es wie in 2), so wird die Stelle, besonders im langsamen Tempo unerträglich klingen.

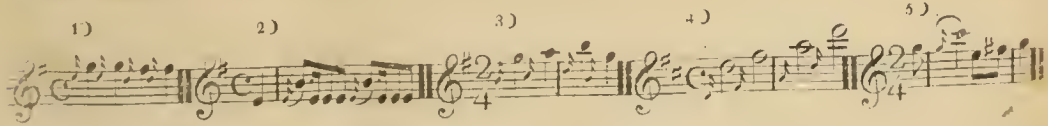
Die aufsteigenden langen Vorschläge sind überhaupt nicht so natürlich, als die absteigenden; besonders die, welche aus dem nächsten, und zwar aus einem ganzen Ton herkommen: weil sie Dissonanzen sind, die nicht abwärts, wie es sein sollte, sondern aufwärts sich auflösen, welches gewöhnlich hart klingt. Man handelt demnach sehr vernünftig, wenn man einige Zwischennötchen dazu spielet, die durch die richtige Auflösung der Dissonanzen das Gehör beruhigen, und sowohl die Melodie als die Harmonie bessern. Auf diese Art fällt die Stärke auf die erste Note des Vorschlags, und die 2 kleinen Nötchen sammt der darauf folgenden Hauptnote werden gelind daran geschleift.



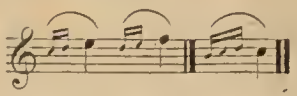

Den kurzen aufsteigenden Vorschlag macht man am besten mit dem nächsten halben Ton.



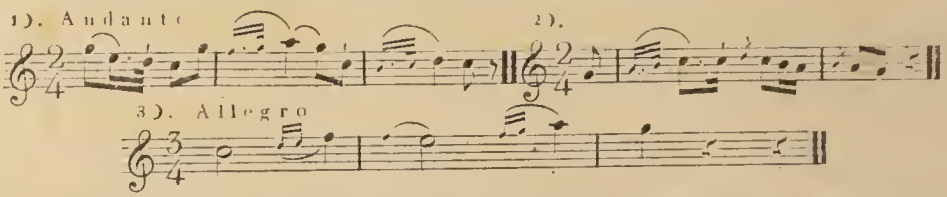

Die aufsteigenden kurzen Vorschläge werden auch oft wie die absteigenden aus entfernten Tönen hergeholt. Dies geschieht, um den vorigen Ton mit dem folgenden besser zu verbinden, oder auch dem letztern dadurch einen zierlichen Nachdruck zu geben. Man bedient sich dieses Vorschlags am gewöhnlichsten in Terz- Quint- Sext- und Oktav- Sprüngen, wobei der Nachdruck immer auf die Hauptnote fällt.



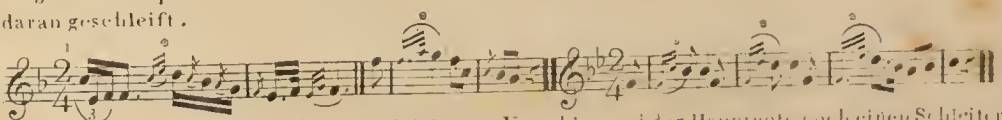
Ein Vorschlag von 2 oder auch 3 Noten, die an die Hauptnote angeschleift werden, heisst: der Schleifer. Der Schleifer ist gewöhnlich aufsteigend.



Man unterscheidet den kurzen von den unveränderlich langen Schleifer, der erste heisst auch der unpunktirte, und besteht aus 2 oder 3 kurzen Nötchen. Der zweite oder punktirte hat bei der ersten Note einen Punkt. Der erste wird immer kurz und rasch an die Hauptnote angeschleift, auf der der Nachdruck bleibt, wie bei den kurzen Vorschlägen. Der andere, der nur in langsamen Tempo's gebraucht wird, hat mit den veränderlich langen Vorschlägen das gemein, das die Dauer seiner ersten punktirten Note sich nach der folgenden Hauptnote richtet, und dass auch der Nachdruck, auf sie fällt. Die Hauptnote wird dann gelinde daran geschleift. Man sehe die Beispiele. No. 1 und 2 sind punktirte Schleifer. No. 3 ist ein kurzer Schleifer. Der Schleifer wird am meisten zwischen 2 entfernten Noten, besonders bei Quartsprüngen angebracht.

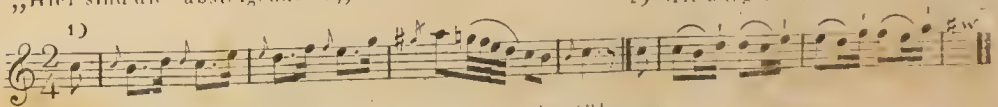


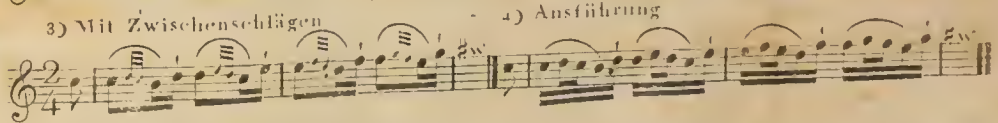

Ein doppelter Vorschlag aus den beiden Noten unter und über der Hauptnote heisst der Anschlag. Der erste Ton desselben kann auch den vorhergehenden Ton wiederholen. Der unveränderlich kurze Anschlag besteht aus 2 gleichen Noten, die kurz und rasch an die Hauptnote angeschleift werden, die auch den Nachdruck bekommt. Bei dem veränderlich langen Anschlag ist die erste Note desselben punktirt; diese hat alsdenn den Nachdruck, und wird nach Verhältniss der folgenden Hauptnote etwas länger gehalten, und die folgende kurze mit der Hauptnote schwächer daran geschleift.



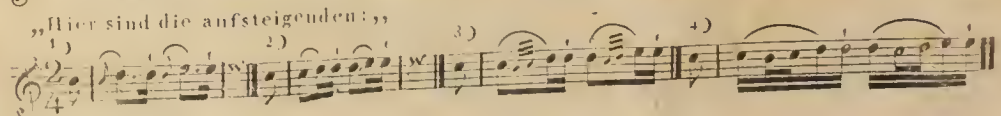
Man kann zwischen dem veränderlich langen Vorschlag und der Hauptnote auch einen Schleifer von zwei kleinen Noten anbringen; diese Auszierung will ich, wenn sie auf- oder abwärts gehet, den aufsteigenden oder absteigenden Zwischenschlag nennen.

„Hier sind die absteigenden:„



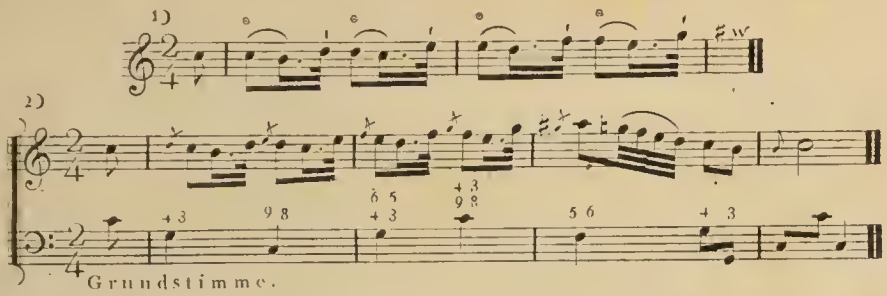




„Hier sind die aufsteigenden:„



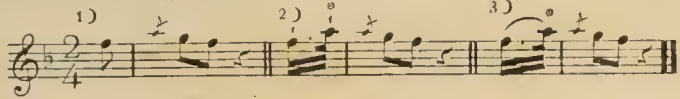
Diese aufsteigenden Zwischenschläge passen dahin am besten, wo der aufsteigende Vorschlag um einen ganzen Ton von der Hauptnote absteht.

Es ist klar, das ein Violinist wohl zu unterscheiden wissen muss, ob, und was für Auszierungen der Componist schon ausgeschrieben hat, und ob er noch eine, oder welche Auszierung er noch anbringen könne. Wie schlecht würde es klingen, wenn der Violinist den vom Componisten schon hingesetzten und in den Takt eingetheilten Vorschlag noch mit einem absteigenden langen Vorschlag, beehren wollte! — Bei 1) ist das erste Achtel jedes Viertels eigentlich ein ausgeschriebener Vorschlag. Wer das nicht fühlt, der dürfte sich leicht einfallen lassen, noch neue Vorschläge wie bei 2) hinzuzusetzen, und die Stelle zu verderben. Es ist eine Hauptregel für den Anfänger, keine Manieren zu machen, wo keine vorgeschrieben sind.

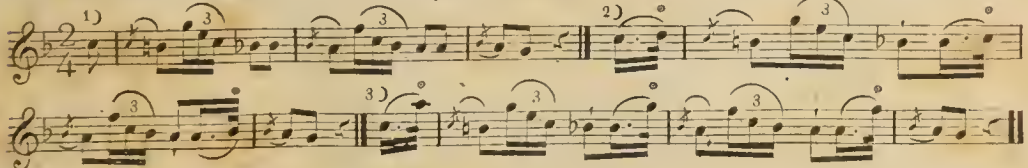



Man kan die Note, die vor dem langen Vorschlage vorgeht, noch auf zweierlei Art verzieren, um diesen Vorschlag dadurch noch mehr Nachdruck zu geben. Die erste Art will ich den Überwurf, die andere den Rückfall oder Abfall nennen. Der Überwurf ist eine kurze Note, die an die dem Vorschlage vorangehende Note angesetzt wird. Dieser Überwurf wird allezeit in die Höhe, bald in denn nächsten Ton, bald in die Terz, Quarte, u. s. f. auch noch in andere Töne gemacht.

Das Beispiel 1) zeiget den absteigenden Vorschlag an. Im Beispiele 2) sehen wir bei ⚬ den Überwurf, der hier gestossen wird und den Vortrag lebhafter macht, und im Beispiele 3) wo der Überwurf angeschleift ist, wird der Vortrag singbarer.

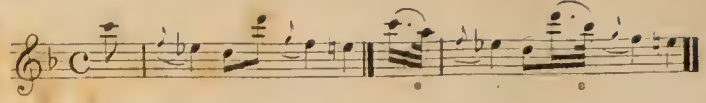



Am schicklichsten wird der Überwurf gesetzt, wenn der Vorschlag mit dem vorhergehenden Ton auf einer Stufe steht, wodurch besonders in lebhaften Sätzen der Vorschlag stärker ausgehoben wird. Man kan den Überwurf alsdann im nächsten, oder auch in entfernten consonirenden Tönen, Z. E. in der Sexte machen. Ich will einige Beispiele hersetzen. Bei ⚬ wird der Überwurf angebracht.

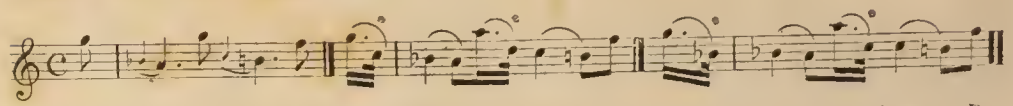



Der Rückfall oder Abfall wird auch an die dem Vorschlage vorangehende Note gesetzt, mit dem Unterschiede, dass dieser von der Note zum Vorschlage abwärts geht. Er findet also dann nur statt, wenn die unmittelbar vor dem Vorschlage stehende Note aufwärts so weit entfernt ist, oder auch so trocken da steht, dass man durch diese Auszierung die Figuren besser zusam-

men hängen, oder lebhafter machen muss. Z. E.

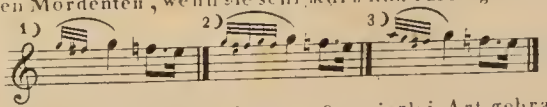


Man kann auch auf die nächste Note über dem Vorschlage, oder gar auf die Note des Vorschlages selbst heruntergehn, um eine Vorbereitung der Dissonanz zu machen.

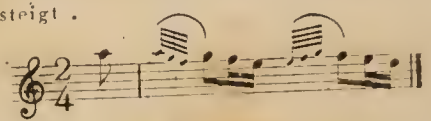


Der Rückfall auf den absteigenden Vorschlag selbst ist unstreitig am passendsten. Der auf die nächste Note über demselben kann leicht an der Melodie oder Harmonie etwas verderben. Um dies stets richtig zu beurtheilen, muss man aber Kenntniss von der Harmonie haben.

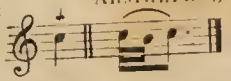
Eine kurze sehr rasche Auszierung der Hauptnote ist der Mordent. Er besteht aus 2 oder 3 kleinen Nötchen, die die Hauptnote gleichsam ergreifen, sich aber augenblicklich wieder verlieren, so dass der Nachdruck auf der Hauptnote bleibt. Der Mordent kann auf dreyerley Art gemacht werden. Eigentlich besteht er aus dem Ton der Hauptnote und dem halben Ton darunter, die nur einmal rasch angegeben werden, wie bei 1). Dies ist der wahre Mordent. Man kann ihn aber auch verdoppeln wie bei 2) und noch die Note über dem Haupttone hinzufügen, und mit ihr anfangen, wie bei 3). Diese letzte Manier ist eigentlich ein Schleifer; gehört aber zu den Mordenten, wenn sie sehr kurz und rasch gemacht wird.




Diese dritte Gattung der Mordenten kann auf zweierlei Art gebraucht werden, nämlich aufsteigend und absteigend, je nachdem man mit der untern Note anfängt und aufsteigt; oder mit der obern, und absteigt.

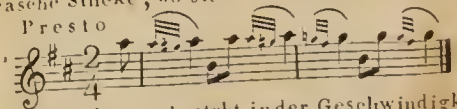


Der absteigende Mordent ist der beste. Das Zeichen des Mordenten ist: ).




Oder wenn er länger seyn soll: ).

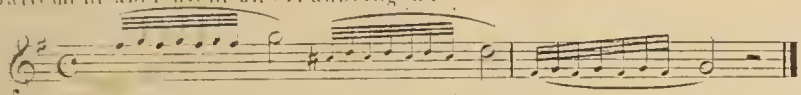
Man braucht den Mordenten, wenn man einer Note einen besondern Nachdruck geben will. Denn die Stärke des Tons fällt auf die Note selbst. Er macht die Note lebhaft; er unterscheidet sie von den übrigen, und giebt dem ganzen Vortrage mehr Leben. Eben deshalb, gehören Mordenten in rasche Stücke, wo sie bei schnellen Noten die Würkung kleiner Triller thun.



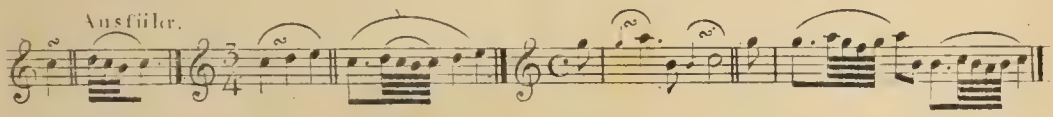

Der gute Vortrag eines Mordenten besteht in der Geschwindigkeit und Verständlichkeit der kleinen Noten. Man muss ihn wohl und mit allen Fingern in allen Lagen zu machen üben.

Der Schneller hat mit dem Mordenten viel Ähnlichkeit. Er besteht aus der Hauptnote und einem Ton drüber. Beide Töne werden gleichfalls kurz und rasch angegeben, und der Nachdruck bleibt auf der Hauptnote.

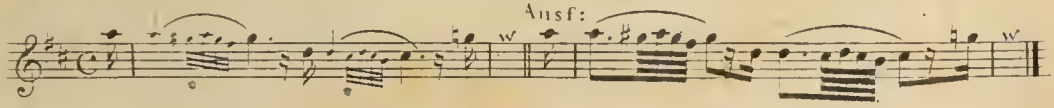
Das Battement, ist eine rasche Abwechslung zwischen der Hauptnote und dem unter ihr liegenden halben Ton, wobei aber mit dem letztern angefangen wird. Es muss sehr rasch gemacht werden. Man braucht dieses Battement in raschen Stücken statt der Vorschläge und Mordenten, um gewisse sonst leere Noten mit mehr Geist und Leben vorzutragen. Man muss das Battement aber nicht zu oft anbringen.



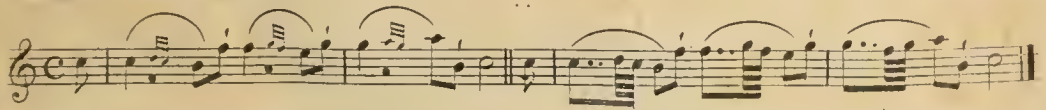
Der Doppelschlag ist eine Manier von vier geschwinden Nötchen, die auf einer oder zwischen zwei Hauptnoten, oder auch zwischen dem langen Vorschlag und der Hauptnote angebracht werden, um beide zierlicher zu verbinden und besser zusammen zu hängen. Da der Doppelschlag am Ende eines langen Vorschlags oder einer Hauptnote gebraucht wird, so darf er keinen Nachdruck haben, der immer auf die ersten fällt. Das Zeichen des Doppelschlags ist: ∾).




Der Halbtriller ist einem umgekehrten Doppelschlag ähnlich. Er wird gewöhnlich zwischen dem Vorschlag und der Hauptnote so geschwind angebracht, dass es dem Anfange eines Triliers ganz ähnlich ist. Der Nachdruck fällt auch hier auf den Vorschlag.




Die Nachschläge sind ein paar geschwinde Nötchen, die man an die Hauptnote hinten anhängt, um den Vorschlag lebhafter zu machen, oder zu verzieren. Die erste dieser zwei Noten wird aus dem nächsten höhern oder tiefern Töne genommen, und die zweite ist die Wiederholung des Haupttones. Beide Nötchen müssen sehr geschwind am Ende der Hauptnote genommen, und mit dem vorhergehenden und dem folgenden Ton auf einem Strich vorgetragen werden. Z. E.

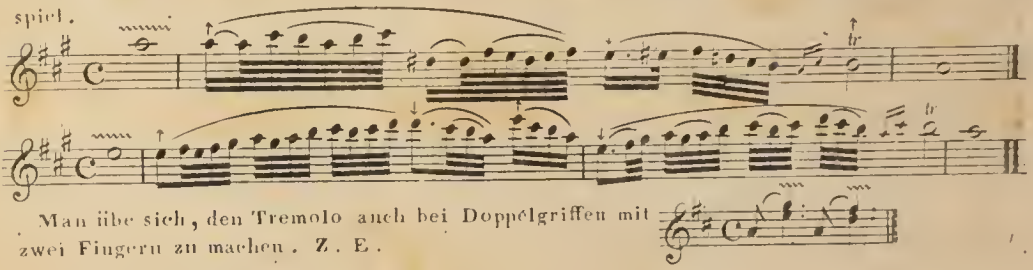


Alle Nachschläge, Zwischenschläge und verbindende Manieren müssen keineswegs stark angestossen, sondern gelind an ihre Hauptnote angeschleift werden.

Ausser diesen bisher abgehandelten wesentlichen Manieren giebt es noch mancherlei Arten von willkührlichen Verzierungen; durch die ein guter Spieler eine Melodie zu schmücken

und in den Vortrag eines Stücks mehr Ausdruck und Charakter zu bringen weiss. Von diesen aber zu handeln, ist hier nicht der Ort, theils weil sie für den Anfänger nicht gehören, und die Erfindung und der richtige Gebrauch derselben schon viele Fortschritte im Mechanischen des Spielens, und Bildung des Geschmacks, ja auch Kenntniss der Harmonie voranssetzt; theils auch weil es unmöglich ist, diese Verzierungen alle aufzuzählen. Wir wollen nur gleichsam als Anhang zu diesem Hauptstücke einiges davon erwähnen.

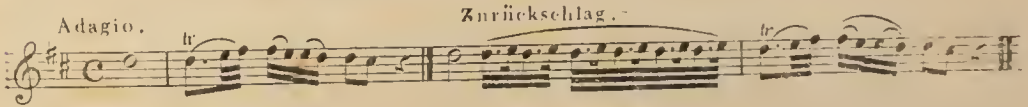
Eine dem Geigeninstrumente eigene Verzierung ist die Bebung (Tremolo), eine schnelle Bewegung des auf die Saite angedrückten Fingers auf- und abwärts, wodurch ein bebender Ton hervorgebracht wird. Es ist vom Tremuliren schon oben im 5ten Hauptstück das nöthige erinnert und gegen den Misbrauch gewarnt worden. Man übe sich, den Tremolo langsam und schnell zu machen, auch die Schnelligkeit zu- und abnehmen zu lassen. Bei lange ausgehaltenen Tönen, besonders im Adagio, ist sein Gebrauch am passendsten. Desgleichen thut er eine gute Wirkung, bei dem langen Ton, der vor dem Anfang einer Schlusscadenz ausgehalten wird. Man sehe das Beispiel.



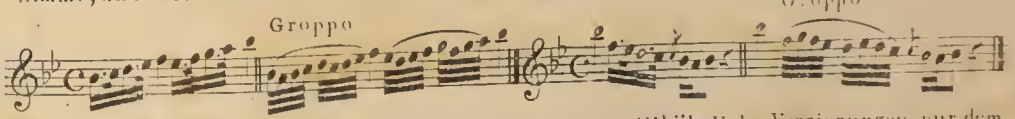
Man übe sich, den Tremolo auch bei Doppelgriffen mit zwei Fingern zu machen. Z. E.



Der Zurückschlag (Ribattuta), eine willkührliche Verzierung, wird bei dem Anhalten einer recht langen Note, und gemeiniglich vor einem Triller angebracht. Man sehe das folgende Hauptstück vom Triller. Man kann den Zurückschlag auch sonst anbringen, z. E. in einem Adagio. Man muss aber die Ribattuta mit Stärke anfangen, die sich allmählig verliert.

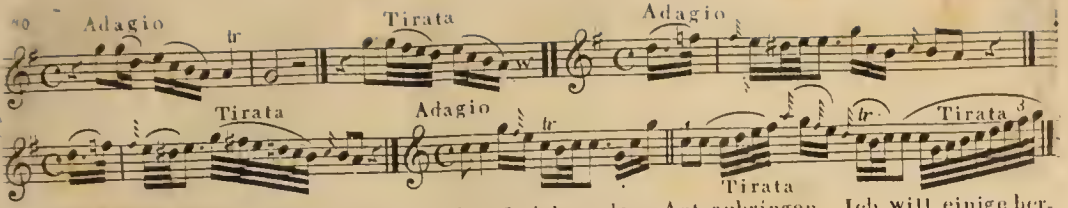



Die Auszierung, so man Groppo nennt, besteht darin, dass man statt zwei aufsteigender oder absteigender Töne, viere setzt, indem man die nächsten drunter und drüber liegenden zu Hülfe nimmt, und daraus eine viertönige Figur (Gruppe) bildet.

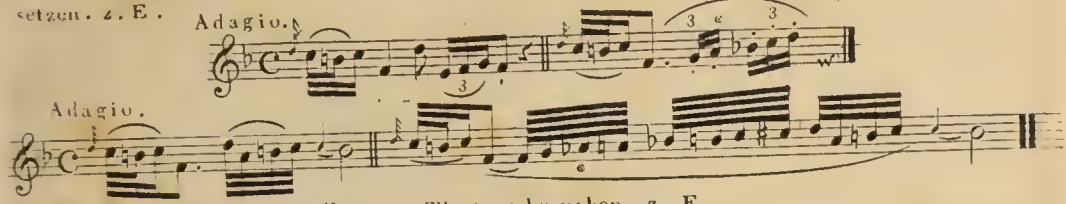



Es versteht sich von selbst, dass diese und alle andere willkührliche Verzierungen nur dem Solospieler erlaubt sind, und dass jeder andere, so wie der mit mehrern eine Stimme spielt, sich derselben gänzlich enthalten müsse.

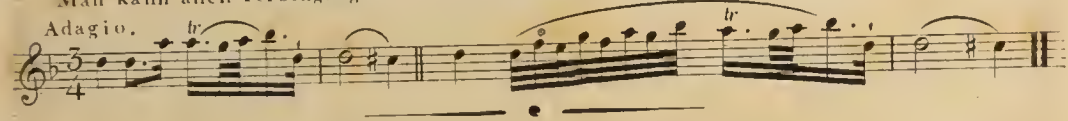
Die Tirata entsteht, wenn man zwei entfernte Töne durch die dazwischen liegenden Cassen durch einen grössern oder kleinern Laufer auf- oder abwärts) verbindet. Die Tirata kann nach dem Charakter des Stücks schneller oder langsamer sein. Man hüte sich aber, bei diesen und ähnlichen Verzierungen den Takt nicht zu verderben.




Man kann aber auch die Tiraten noch auf viele andere Art anbringen. Ich will einige hersetzen. z. E.




Man kann auch Terzengänge zur Tirata gebrauchen. z. E.

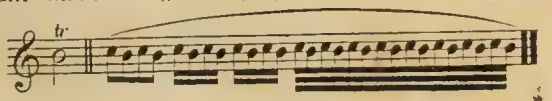



## Zehntes Hauptstück.

### Von dem Triller.

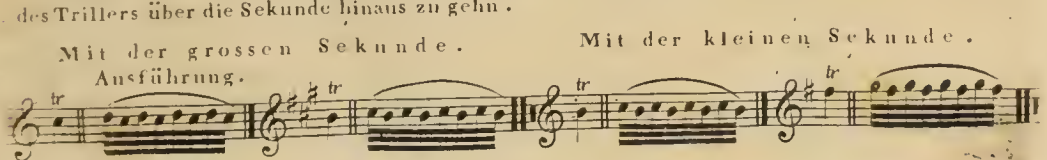
Der Triller ist eine rasche und regelmässige Abwechslung zweier nächster Töne, die um einen ganzen, oder um einen halben Ton von einander abstehen. Er wird auf dem Ton, auf welchem er mit tr. bezeichnet ist, mit dem nächsten Ton drüber gemacht; dieser kann entweder um einen ganzen oder halben Ton entfernt sein, welches die Tonart des Stücks bestimmt.

Man muss den Ton, auf welchem man den Triller schlagen will, durch Niederdrücken des Fingers sehr fest halten, und mit dem nächsten Finger den folgenden ganzen oder halben Ton wiederholt anschlagen, so dass beide Töne wechselsweise gehört werden. In dem Beispiele wird der erste Finger unverrückt und stark im h niedergehalten, der zweite oder trillernde Finger aber, wird ganz leicht im c auf- und niedergeschlagen; welches man ganz langsam also üben muss.

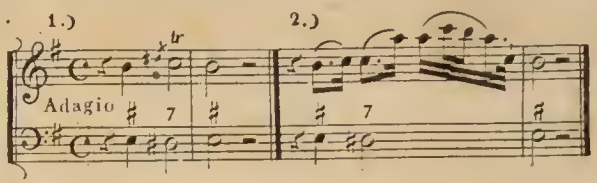



Jeder Triller ist fehlerhaft, der nicht mit der grossen oder der kleinen Secunde genau geschlagen wird, wie es die Tonart des Stücks bestimmt. Man hüte sich besonders bei Übungen des Trillers über die Sekunde hinaus zu gehn.

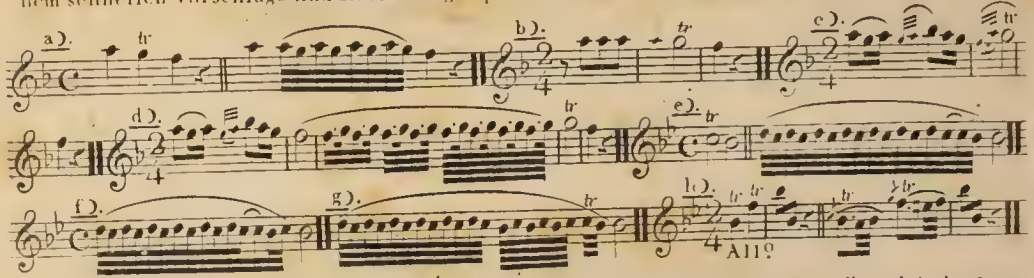
Mit der grossen Sekunde. Mit der kleinen Sekunde.



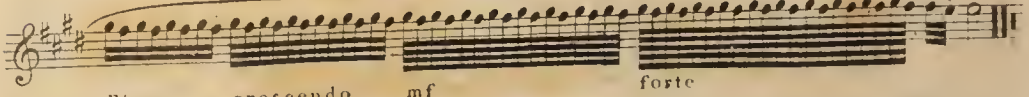
Es giebt nur einen Fall, wo es scheint, als könnte man den Triller aus der kleinen Terze oder vergrösserten Sekunde machen; und ein grosser italiänischer Meister lehrte seine Schüler so. (wie bei 1.) Allein auch in diesem Fall ist es besser, wenn man den Triller ganz weglässt, und dafür eine andere Auszierung anbringt. z. E. (wie bei 2.) Auch kann man in solchen Fällen die grosse Sekunde d nehmen.




Der Anfang und das Ende eines Trillers kann auf unterschiedliche Art gemacht werden. Man kann ihn mit der Hauptnote, oder mit dem darüber liegenden Hülfston anfangen. Das letzte ist am besten. (Wie bei a.) Man kann ihn aber auch durch einen absteigenden Vorschlag, den man etwas länger aushält, (b.) oder durch einen aufsteigenden Vorschlag mit einem Überwurfe, (c.) oder durch die Ribattuta vorbereiten. (d.) Eben also kann man den Triller entweder plattweg (e.), oder mit einem Nachschlage (f.), oder mit einer längern Auszierung schliessen. (g.) Mit einem schnellen Vorschlage und Nachschlage spielt man alle kurze Triller. (h.)



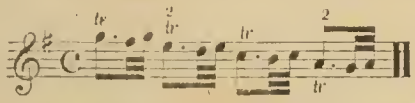

Der Triller lässt sich der Geschwindigkeit nach in vier Gattungen theilen: nämlich in den langsamen, mittelmässigen, geschwinden und anwachsenden. Der langsame wird in traurigen und langsamen Stücken gebraucht; der mittelmässige in solchen, die ein gemässigtes Tempo haben; der geschwinde in Stücken, die sehr lebhaft, voller Geist und Bewegung sind; und endlich braucht man den anwachsenden Triller meistentheils bei den Cadenzen. Diesen letztern pflegt man auch mit Piano und Forte auszusehmücken, denn er wird am besten so vorgetragen.



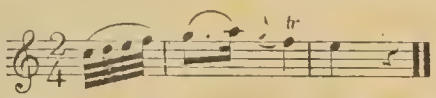

Der Triller muss überhaupt nicht so geschwind geschlagen werden, dass er unverständlich wird. Auf den feinern Saiten kann man einen geschwindern Triller schlagen, als auf den tiefern, weil die letztern sich langsam, die erstern aber geschwind bewegen. Und endlich muss man auch, wenn man ein Solo spielet, den Ort beobachten, wo man spielt. An einem kleinen Orte, wird ein geschwinder Triller von bessrer Wirkung sein. Spielet man hingegen in einem grossen Saal, wo es sehr wiederhallt, oder sind etwa die Zuhörer ziemlich entfernt; so wird man besser einen langsamen Triller machen. Überhaupt muss man aber jeden Triller, er sey langsam oder schnell, egal oder gleich machen; dass heisst so, dass der trillernde Finger, in

gleicher Bewegung bleibt, und nicht bald stockt, bald wieder eilt. Man übe sich ferner, einen langen Triller auf einem langen Bogenstrich zu machen. Es ist nicht gut, den Bogen während des Trillers zu ändern, wodurch der Triller stets in zwei Theile getheilt wird. Auch muss man den langen Triller nicht schnell und kurz abbrechen, sondern sanft und allmählich mit dem Nachschlage schliessen. Man übertreibe die Länge des Trillers bei einer Schlusscadenz nicht.

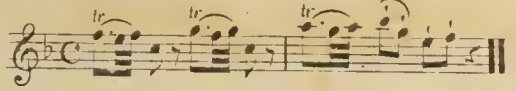
Alle Finger müssen durch eine fleissige Übung zum Trillerschlagen gleich stark und geschickt gemacht werden. Man übe daher alle Finger im Trillerschlagen, besonders den vierten. Dieser, der schwächste und kürzeste, kann nur durch fleissige Übung kräftiger, und brauchbarer werden. Mit dem ersten Finger wird niemals auf der leeren Saite ein Triller geschlagen, ausgenommen bei dem Doppeltriller; davon hernach. Bei dem einfachen Triller nimmt man statt der leeren Saite allemal den zweiten Finger auf der tiefern Nebensaite in der dritten Lage.



Die Vorschläge muss man sowohl vor als nach dem Triller am rechten Orte und in gehöriger Länge anzubringen wissen. Wenn ein Triller mitten in einer Passage vorkommt, so wird gewöhnlich vor dem Triller ein langer Vorschlag gemacht, der den halben Theil der Note wegnimmt.



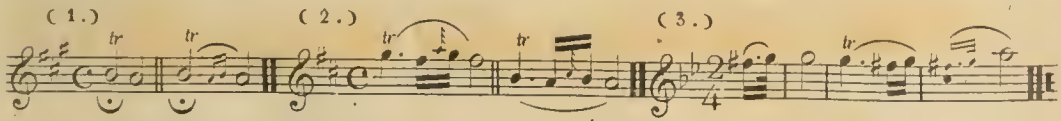
Wenn aber eine Passage mit einem Triller anfängt, so wird ein kurzer Vorschlag gemacht, der eigentlich der Anfang des Trillers ist.



Die auf den Triller folgende Hauptnote hat in der Regel keinen weitern Vorschlag. Dies gilt besonders bei Schlusscadenzen. Man lässt nach dem Nachschlage, den man etwas langsamer vorträgt, gleich die folgende Schlussnote eintreten. (1.)

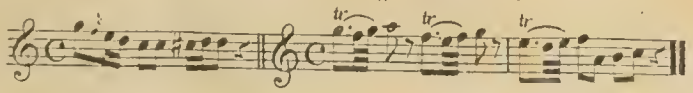
Man kann den Nachschlag noch mit einem durchgehenden Vorschlag verzieren, den man ganz gelind daran schleift, wenn die Schlussnote abwärts geht. (2.)

Die aufsteigende Schlussnote kann man nach dem Triller mit einem aufsteigenden Schleifer verzieren. (3.)

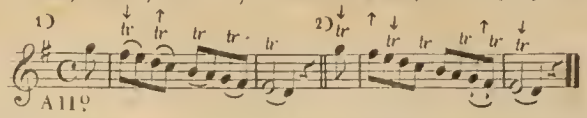



Es ist unmöglich, alle Fälle anzuzeigen, wo Triller statt finden können. Auch ist dies zu beurtheilen, mehr die Sache des Componisten als des Spielers. Der Anfänger mache nur die ihm vorgeschriebenen Triller. Einige Hauptfälle, wo Triller gemacht zu werden pflegen, sind folgende: Die langen Triller stehen gewöhnlich am Schlusse einer Melodie oder Passage. Zu Anfange eines Satzes darf kein Triller gemacht werden, wenn er nicht besonders vorgeschrieben ist.

Bei 1) darf kein Triller sein, bei 2) ist er vorgeschrieben.



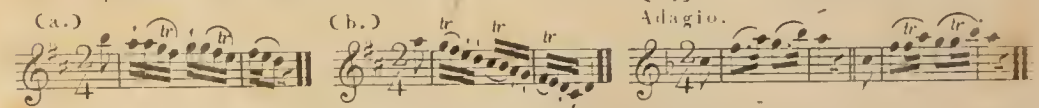
Man muss überhaupt den Vortrag nicht mit Trillern überladen. Bei vielen stufenweise auf einander folgenden Achtel- oder auch Sechzehntheilnoten, sie mögen geschleift oder gestossen sein, kann allemal bei der ersten oder zweiten der Triller ohne Nachschlag angebracht werden. In solchem Falle fällt der Triller auf die erste, dritte, fünfte und siebente Note, u.s.f. wie bei (1.), oder auf die zweite, vierte, sechste, achte etc. Note, wie in (2.).



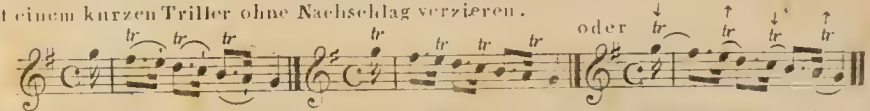

Vier Sechzehntheilnoten, von dennen die erste gestossen, die andern drei aber geschleift vorzutragen sind, kann man mit einem Triller ohne Nachschlag verzieren, der auf die mittlere der drei zusammengezogenen gemacht wird. (a.)

Die erste von vier gleichen Noten kann man durch den Triller ohne Nachschlag von den übrigen unterscheiden, wenn man die ersten zwei in einem Striche zusammen schleift, jede der andern zwei aber mit ihrem besondern Striche spielt. (b.)

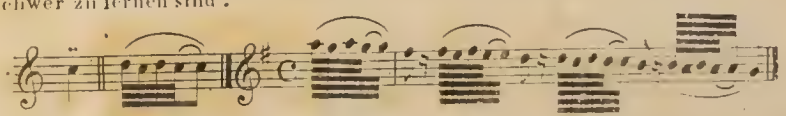
Bei punktirten Noten in einem langsamen Zeitmaasse kann man bei jedem Punkte einen kleinen Triller mit einem geschwinden Nachschlage anbringen, doch dürfte hier oft der Doppelschlag passender sein. (c.)




Man kann auch bei punktirten Noten, die abwärts steigen, entweder die erste oder die letzte mit einem kurzen Triller ohne Nachschlag verzieren.

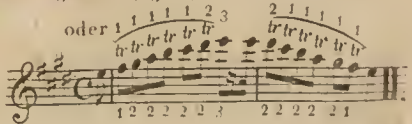



Diese kurzen und geschwinden Triller ohne Nachschlag nennt man Pralltriller (Trilletti) die nicht schwer zu lernen sind.

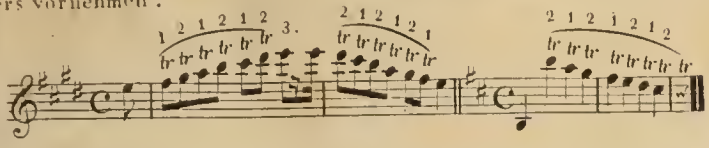


Eine stufenweise auf- oder absteigende Reihe von Noten, deren jede mit einem Triller gezieret ist, wird besonders im geschwinden Tempo im Anfange schwer zu machen sein. Hier merke dabei: 1) dass man alle Noten in einem Bogenstriche nehme; oder wenn derselben zu viel sind, dass man bei dem Anfange des Taktes, oder im geraden Takte beim dritten Viertel den Strich verändert. 2) Dass man den Bogen niemals ganz von der Violine weglasse, sondern man muss die trillernden Noten durch einen kaum merklichen Nachdruck mit dem Bogen gleichsam fortragen. 3) Muss die Hülfe des Bogens mit dem Fortrücken der Finger sich so vereinigen, dass sie nicht nur allezeit zugleich mit einander fortschreiten; sondern dass der Trillerschlag niemals nachlasse, sonst würde man die leere Saite dazwischen klingen hören. Man lasse also den Finger, mit welchem die Note gegriffen wird, allezeit auf der Saite; man rücke mit der ganzen Hand nach, und verbinde die Töne wohl mit einander: den Finger hingegen, mit dem man den Triller schlägt, bewege man beständig und leicht.

Diese auf- und absteigenden Triller ohne Nachschlag können entweder mit dem ersten oder mit dem zweiten Finger gemacht werden.



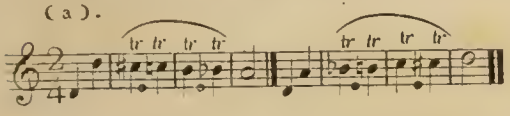
Man muss sie aber auch mit Abwechslung der Finger vorzutragen wissen. Diese Übungen muss man durch die ganze Tonleiter mit Abwechslung der Finger auf allen vier Saiten hinauf und herab öfters vornehmen.



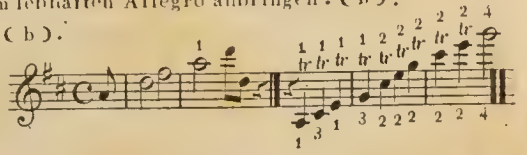
Es ist aber auch nothwendig, dass man durch die halben Töne trillernd auf- und absteigen lerne. Hier muss der 2te und 1ste Finger (•), sowohl ab- als hinaufwärts rasch gerückt werden, indem der trillernde Finger immer fortschlägt. (a).

Bei springenden Noten kann man zwar auch mit einem Triller fortschreiten; allein es lässt sich selten, und nur meistens in Cadenzen in einem lebhaften Allegro anbringen. (b).

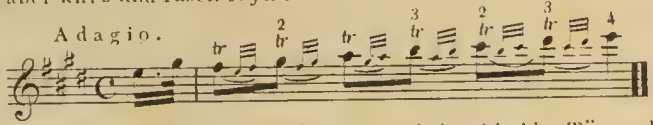
(a).



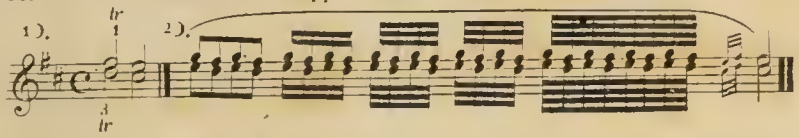
(b).



Diese durch springende Noten fortschreitende Triller macht man besser mit dem Nachschlage. Auch die auf- und absteigenden Triller müssen, wenn das Tempo langsam ist, ebenfalls mit Nachschlägen gespielt werden. Man muss aber alsdann allezeit mit dem 2ten oder 3ten Finger, fortschreiten; damit der erste und 2te Finger zum Nachschlage gebraucht werden kann. Der Nachschlag muss aber kurz und rasch seyn.

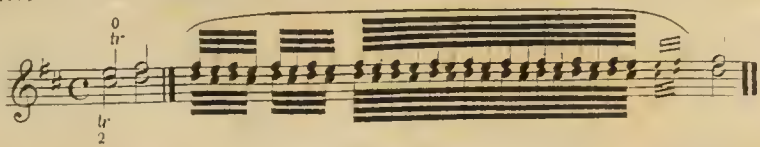



Bei einem Doppelgriff, der mit tr bezeichnet ist, wird auf beiden Tönen der Triller geschlagen. Ein solcher Triller heisst der Doppeltriller. Man sehe das Beyspiel.



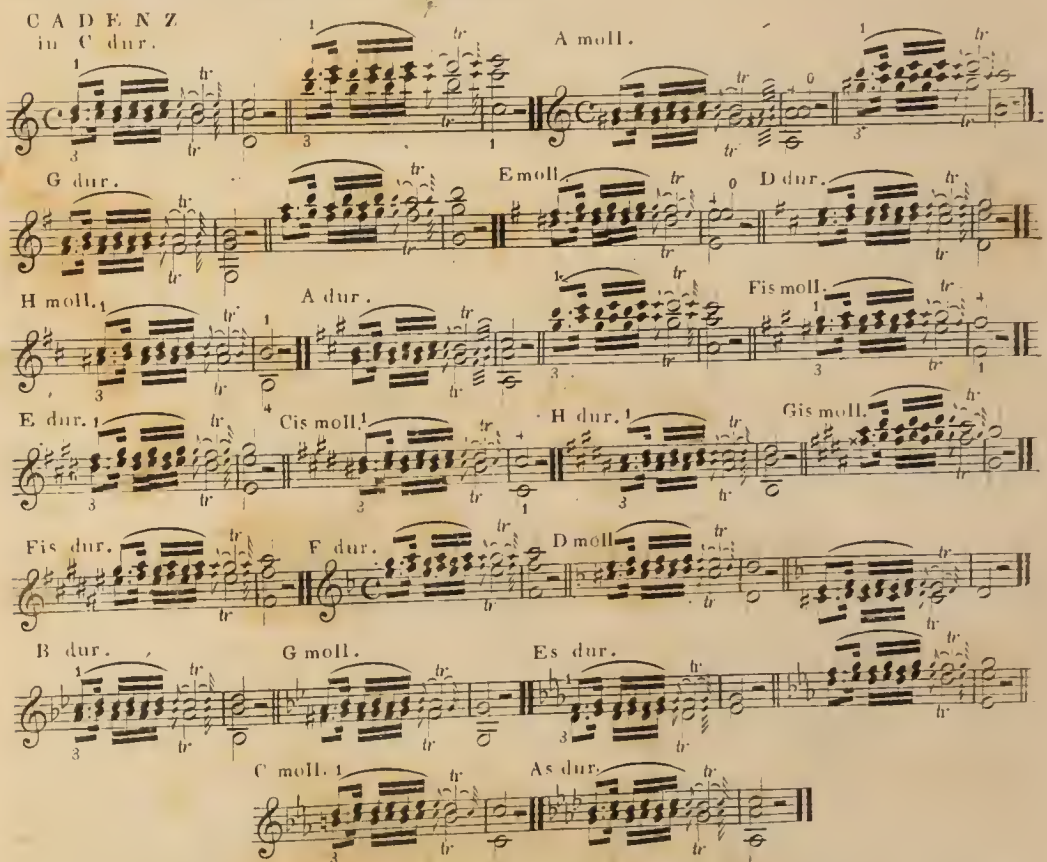

1). Hier wird mit dem zweiten Finger auf fis (mit g) und mit dem 4ten Finger auf d (mit e) der Triller zugleich geschlagen. Man übe ihn wie bei 2). Diese Art den Doppeltriller zu machen, nämlich mit dem 2ten und 4ten Finger, indem der erste und 3te auf dem Doppelgriff ruht, ist die häufigste und bequemste.

Es giebt ausserdem noch eine Art den Doppeltriller zu machen, wobei man eine leere Saite benutzt. Hier wird der Triller mit dem ersten und dritten Finger gemacht.

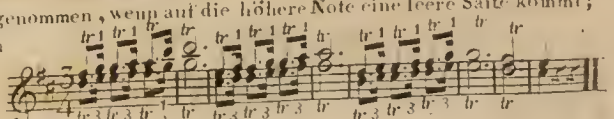


Es ist bei dem Triller auf Doppelgriffen zu bemerken, dass man erstlich ganz rein greife, und zweitens die Schläge mit beiden trillernden Fingern gleich mache. Man übe deshalb folgendes Beispiel sehr fleissig.

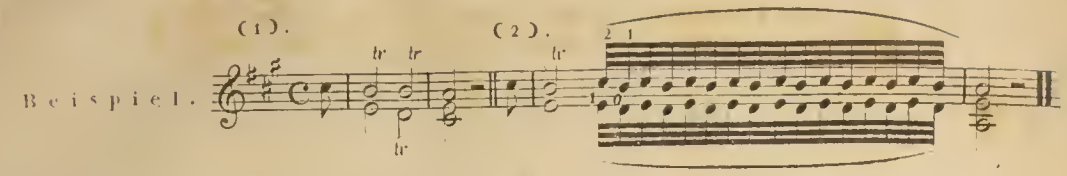
Der Doppeltriller wird auf allen Saiten, und durch alle Töne angebracht. Man muss ihn also, auch in verschiedenen Lagen rein vorzutragen wissen; wo allezeit die Noten mit dem ersten und dritten Finger gegriffen, der zweite und vierte aber zum Trillerschlag gebraucht werden. Ich will die Schlüsse mit dem Doppeltriller zur Übung aus den meisten Tönen hersetzen. Man schliesst mit dem Nachschlage von zwei Noten nur da, wo dieser gemacht werden kann. Dies ist fast nur in der ersten Lage mit Hülfe der leeren Saite thunlich.



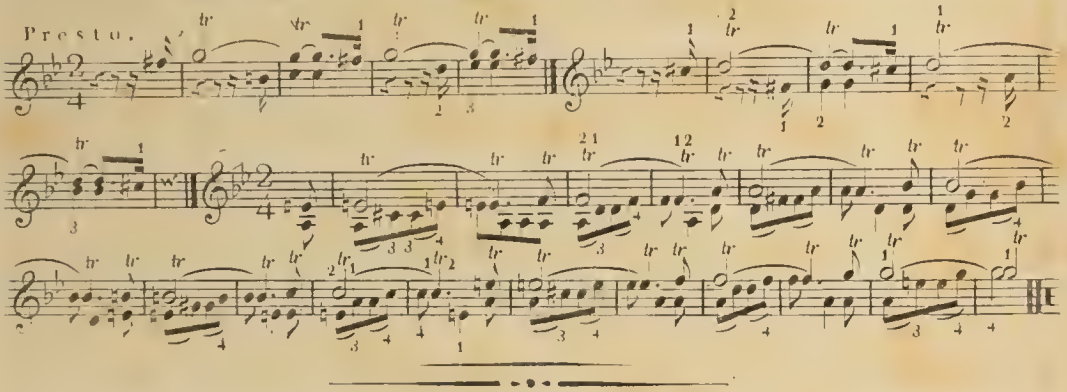

Der Doppeltriller ohne Nachschlag lässt sich auch durch viele Noten stufenweise fort tragen. Man verfährt damit eben so, wie mit dem auf- und absteigenden Triller. In diesem Beyspiel wird allemal mit dem 1ten und 3ten Finger fortgerückt; ausgenommen, wenn auf die höhere Note eine leere Saite kommt; wo alsdann den Triller man mit dem 1ten Finger schlägt.



Ein künstlicher Doppeltriller ist der Sexttriller. Man sehe das Beispiel:




(1).
Hier muss mit dem ersten Finger zugleich der Ton h gehalten, und auch durch eine rasche Seitenbewegung desselben auf dem leeren d getrillert werden, wie in (2). Zuweilen wird ein Ton mit einem Triller von andern Tönen ohne Triller begleitet. Dergleichen Sätze rein und gut vorzutragen, erfordert viel Übung. Ich will ein Paar Beispiele aus den Stücken eines berühmten Violinisten hersetzen. Die untern Noten muss man allezeit mit solchen Fingern nehmen, dass dadurch die Fortsetzung des Trillers bei der obern Note nicht gehindert wird.




## Eilftes Hauptstück.

### Von dem guten Vortrage, und den Mitteln, zu ihm zu gelangen.

Ein und dasselbe Musikstück wird von verschiedenen Personen sehr verschieden vorgetragen werden. Diese Verschiedenheit besteht nicht blos darin, dass der eine die Noten und Zeichen, die er vor sich hat, richtiger und genauer angiebt, als ein anderer, der aus Unachtsamkeit oder Mangel an gehöriger Fertigkeit manchen Ton auslässt, manchen andern unrein oder undeutlich spielt, auch wohl gegen den Takt ein wenig sündigt, und dadurch die musikalischen Gedanken oder Melodien, die er vortragen will, verdirbt; sondern auch bei der Voraussetzung, dass das Vorgeschriebene ganz richtig u. genau gespielt wird, kann diese Verschiedenheit des Vortrags so gross sein, dass das Spiel des Einen alles gleichgültig lässt, und seinem Ohren wohl gar missfällt, indem dasselbe Stück von einem andern vorgetragen, die Zuhörer begeistert und entzückt. Nur durch den guten Vortrag thut ein Musikstück die ganze volle Würkung, die es zu thun vermag; nur durch ihn kann es von den Hörern gefasst, verstanden werden, und sie in die Gefühle und Fantasien versetzen, die die Musik durch den Zauber ihrer Töne und Melodien hervorzurufen vermag.

Die Violine ist vorzüglich geschickt, diese schöne Wirkung hervorzubringen. Durch die eigene Schönheit ihres Tones (Klanges), durch den Vorzug, den sie besitzt, den Ton so lange man will,

auszuhalten, ihn wachsen und abnehmen zu lassen; durch ihre Vereinigung des Starken mit dem Leisen und Sanften im Ton, durch die grosse lebendige Mannigfaltigkeit, die die abwechselnden Stricharten in alle Sätze, in Melodien und Passagen zu bringen vermögen; endlich durch den Umfang ihrer Töne, deren mehrere zugleich angegeben werden können, und durch die Leichtigkeit in alle Tonarten auszuweichen, und frei zu moduliren, gehört dies Instrument zu den vollkommensten und ist des mannigfaltigsten Ausdrucks fähig. Aber nur in den Händen eines fertigen und geschmackvollen Künstlers thut es seine ganze Würkung. Unter den Fingern eines Stümpers kann es durch das Rauhe und Unreine der Töne, die er hervorbringt, nur missfallen. Der gute Vortrag macht auf der Geige alles. Er muss das Hauptaugenmerk eines jeden sein, der in der Kunst fortschreiten will. Der Lehrling auf der Violine bilde sich daher ja nicht ein, schon seines Instruments Meister zu sein, wenn er die ersten Schwierigkeiten durch Übung überwunden, und es im mechanischen Spiel zu einiger Fertigkeit gebracht hat. Es wird ihm noch sehr viel zu thun übrig bleiben. Er lasse sich ein Stück, dass er nach seiner Meinung richtig und gut spielt, von einem Meister vorspielen — und er wird den Unterschied hören, und wenn ihn die Eigenliebe nicht zu sehr verblendet, bald merken, wie viel ihm noch fehlt.

Der gute Vortrag in der Musik lässt sich freilich weder durch Worte vollkommen beschreiben, noch durch gegebene Regeln allein erlernen. Diese Worte und Regeln können gar nicht verstanden werden, wenn nicht überhaupt musikalisches Gehör und Gefühl in dem Lehrling ist, und wenn dieses nicht durch Anhören des Schönen und Vollkommenen schon einige Bildung erhalten hat. Wer kein musikalisches Gehör hat: das ist derjenige, der richtige und reine Töne nicht von falschen und unreinen gut und schnell zu unterscheiden, und die richtigen statt der falschen, wenigstens in Gedanken, anzugeben weiss — der wird in der Musik überhaupt und am wenigsten auf der Violine Fortschritte machen, und thut am besten, alle Beschäftigung mit ihr aufzugeben. Der Mangel an Gefühl für die Musik zeigt sich dadurch, dass jemand bei guten musikalischen Stücken wenig oder nichts empfindet, von schönen ausdrucksvollen Melodien nur schwach gerührt wird, und bei den reizendsten Harmonien kalt und gleichgültig bleibt. Ein solcher kann durch Fleiss und Unterricht wohl auf einem Instrumente eine gewisse Fertigkeit erlangen; aber zu einem guten Vortrage wird er sich nicht erheben. Die wahren Schönheiten der Musik sind für ihn verlohren — er fasst und versteht diese seelenvolle Sprache des Gefühls nicht — er wird sie nicht sprechen lernen. Nicht der Reitz der Kunst selbst, sondern nur andere Triebfedern z. B. der Eitelkeit, oder der Mode, der Gewohnheit u. dergl. werden ihn zu Beschäftigungen mit einer Kunst antreiben, die er an und für sich wenig belohnend finden wird. Wenn also hier einige Regeln und Winke über den guten Vortrag am Ende dieses Werks gegeben werden; so setzet man dabei musikalisches Gehör und Gefühl für die Musik überhaupt voraus. Auch muss der Lehrling schon ein gutes und ein schlechtes Spiel einigermassen zu unterscheiden wissen.

Die erste Regel die er, um sich zu bilden, befolgen muss, ist die, dass er auf den Vortrag guter Meister höre, die Schönheit ihres Spiels seiner Fantasie und seinem Gedächtniss recht einprage, damit er in sich selbst eine Idee des Schönen bekomme, die ihn bei seinen Übungen und Studien leitet. Wer einen guten Meister hat, der lasse sich von diesem die Stücke, mit deren Übung er beschäftigt ist, zuweilen vorspielen, und höre sie aufmerksam in einiger Entfernung an. Dies wird ihm mehr als jeder Unterricht durch Worte, nützen. Vorausgesetzt also, dass der Lehrling der Violine so durch Hören sein Gefühl und seinen Geschmack bildet, können folgende Betrachtungen und Lehren ihm nützlich sein. Der gute Vortrag in der Musik beruht auf einer dreifachen Bedingung:

1. Auf dem richtigen Spiel.
2. Auf dem zierlichen, gefälligen Spiel.
3. Auf dem Ausdruck.

Keines von diesen Stücken ist allein hinreichend, einen Vortrag gut zu machen. Sie müssen in einem guten Spieler alle drei vereinigt sein, und sie erfordern alle drei des Lehrlings ganze Aufmerksamkeit. Besonders können die letzten Stücke ohne das erste gar nicht bestehn.

1. Vom richtigen Spiel.

„Spiele die Noten, die du vor dir hast, vollkommen richtig": ist die erste Regel für jeden ausübenden Musiker. Der Solospieler muss diese Regel befolgen, weil er durch unrichtiges Spiel, es bestehe worinn es wolle, das Stück, dass er vortragen soll, verändert und gewöhnlich verdirbt, und folglich der Würkung schadet, die der Componist hervorbringen wollte. Aber der Accompagnirende Spieler muss diese Regel noch strenger befolgen. Ihm sind die kleinen absichtlichen Abänderungen, die der Solospieler mit seinen Noten vornehmen darf, um seinen Vortrag zu schmükken und den Ausdruck zu verstärken, ihm sind auch diese verboten. In einer begleitenden Stimme sind alle Zierrathen am unrechten Ort. Sie zerstören die Einfachheit, die eine Begleitung haben muss; und wie gross würde die Verwirrung werden, wenn jeder Begleitende, der mit andern dieselbe Stimme spielt, nach seinen Einfällen Vorschläge und Triller anbringen, oder gar durch längere willkührliche Manieren seine Stimme verkräuseln wollte! Da die Violine bei der Begleitung ein Hauptinstrument ist, so kann es dem Lehrling nicht genug empfohlen werden, dass er sich des richtigen Spiels befleissige, und es dahin zu bringen suche, dass er eine gewöhnliche begleitende Stimme — auch ohne vorhergegangene Übung, auf den ersten Anblick (a vista) richtig zu spielen (zu treffen) im Stande sey.

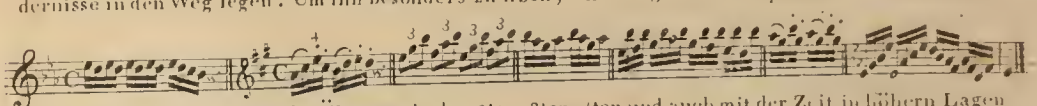
Das richtige Spielen beruht 1) darauf, dass man keine andern Töne hören lasse, als die, welche die Noten vorschreiben — dass heisst rein spielen. 2) Dass man alle Töne, die vorgeschrieben sind, wirklich angebe, und keine weglasse, oder so schwach und undeutlich vorbringe, dass sie niemand vernimmt; diess heisst genau spielen. Und endlich 3) dass man jedem Ton seinen gehörigen Taktwerth gebe, das heisst im Takt spielen. Der junge Tonkünstler hat wahrlich nicht Ursache, sich auf sein Spiel etwas einzubilden, oder sich von demselben eine besondere Wirkung zu versprechen, so lange er diese drei Erfordernisse des richtigen Spiels nicht vollkommen erfüllt. Es giebt unter den jungen Liebhabern der Violine viele, die es mit dem Rein- Genau- und Taktrichtigspielen so genau nicht nehmen, und zu den langen fleissigen Übungen zu ungeduldig sind, die die Richtigkeit des Vortrags fordert. Kaum haben sie die ersten Schwierigkeiten überwunden, so können sie die Zeit nicht erwarten, die Geläufigkeit ihrer Finger an einem Solo oder Concert von einem berühmten Meister zu versuchen, und die Ohren ihrer Freunde damit zu entzücken. Nach vieler sauern Mühe spielen sie endlich das schwere und berühmte Stück. Sie sind mit sich zufrieden, wenn auch gleich ein gut Theil Töne ganz anders klingen, als sie eigentlich sollten, indem sie ohne Sicherheit auf ihrem Griffbret bald zu hoch, bald zu niedrig greifen, wie es den ungeübten Fingern am bequemsten ist — oder wenn in raschen etwas schwierigen Passagen auch ein gut Theil Töne gar nicht zum Vorschein kommen — und überall gegen den Takt und Eintheilung gesündigt wird. Sie sind mit sich zufrieden, denn sie haben ein schwieriges Stück gespielt, und nach ihrer Einbildung von ihrer Kunst und Fertigkeit eine grosse Meinung erregt. Ob aber die Urtheile der Zuhörer, mit ihrer Einbildung übereinstimmen, ist eine andere Frage. Diese hören den unreinen Ton sehr genau und verzeihn ihn so leicht nicht; sie wissen eine stümperhaft herausgebrachte Passage, bei der einige Töne schlecht und undeutlich herauskommen, und manche ganz ausbleiben, von einer genau gespielten wohl zu unterscheiden, und nennen den insgeheim einen rittlen Stümper, der ihre Ohren martert, statt sie zu ergötzen.

Ein reines, genaues, taktmässiges Spiel sei bei allem, was er spielt, des Lehrlings Hauptsorge. Man muss erst rein, sicher, richtig spielen, ehe man an Zierlichkeit und Ausdruck denken darf. Man muss erst sicher sein, die Ohren der Hörer nicht zu beleidigen, ehe man daran denken darf, sie zu ergötzen, oder gar zu rühren. Nichts ist widriger, als prädentirte, und

gesuchte Eleganz bei einem Stümper, der die ersten Forderungen seiner Kunst noch nicht zu erfüllen vermag. Wenn erst Fertigkeit und Sicherheit vorhanden ist, und sich im richtigen Vortrage überall beweiset, dann werden Zierlichkeit und Ausdruck sich nach und nach einfinden, wenn der Spieler Talent und Gefühl hat.

Zu dieser Richtigkeit sollen den Anfänger die in diesem Werke gegebenen, in den vorhergehenden Hauptstücken enthaltenen Lehren, vor allen Dingen führen. Wir wollen indessen noch etwas hinzufügen, um seine Übungen zu leiten. Der Lehrling muss sein Gehör anstrengen und es dadurch bilden, so dass er den reinen, richtigen Ton von dem nicht ganz richtigen schnell und sicher unterscheide. Hierzu ist ihm das langsame und schnellere Spielen der Tonleitern — sowohl in der natürlichen Folge der Töne, als auch terzenweise auf- und abwärts sehr zu empfehlen, wobei er auf jeden einzelnen Ton Acht zu geben hat. Er übe dies unablässig in allen Dur- und Molltönen, und in allen Lagen. Über die Reinheit seiner Töne soll sein Ohr entscheiden lernen. Diese Übung wird ihm sehr nützlich sein, um mit seinem Griffbret bekannt und dessen Meister zu werden.

Fertigkeit in den Fingern der linken Hand ist nebst dem richtigen Gehör, die Grundlage alles richtigen Spielens auf der Violine. Diese Fertigkeit beruht auf dem schnellen und leichten Gebrauch aller Finger, in allen Lagen — in allen Verbindungen, die vorkommen können. Sie kann nur durch viele Übung erlangt werden. Anfänger, besonders die, die in Ermangelung eines Lehrers sich nur vor sich selbst üben, machen gewöhnlich den Fehler, dass sie bei den Stellen, die ihnen ein wenig schwer werden, weil einer oder der andere Finger noch nicht gehörig geübt ist, dass sie, sage ich, bei solchen Stellen eine andere Lage (Applicatur) aufsuchen, um diese Stelle mit andern Fingern zu nehmen, und sich bequemer zu machen. So springen sie unsicher auf dem Griffbret hin und her, und die Folge ist in mehr als einer Absicht verderblich. Erstlich greifen sie gewöhnlich ein wenig unrein, welches bei schnellen Abwechslungen der Applicatur für einen Anfänger unvermeidlich ist, und sie gewöhnen so ihr Ohr an unreine Töne. 2tens erlangen sie bei diesem Hin- und Herrücken auf ihrem Griffbret keine Sicherheit, und 3tens üben sie nur einige Finger und auch diese nur für gewisse Tonfolgen und Figuren; alle übrigen bleiben schwach und ungeschickt. Dieses Schicksal trifft gewöhnlich den kleinen Finger, der an sich kürzer und schwächer als die andern ist, und deshalb einer vorzüglichen Übung bedarf, der aber gerade am meisten zurückgesetzt wird, weil die Stellen, wo er gebraucht wird, dem Anfänger die mehreste Schwierigkeit machen, daher dieser sich denn bei solchen Stellen bald mit der leeren Saite, bald mit einer andern Lage und andern Fingern zu helfen sucht. Wer es so macht, dem wird der kleine Finger stets die grössten Hindernisse in den Weg legen. Um ihn besonders zu üben, wird folgendes Beispiel sehr nützlich sein.




Man kann diese und ähnliche Übungen in der 2ten, 3ten, 4ten und auch mit der Zeit in höhern Lagen aus andern Tönen auch vornehmen, und man muss sie nicht vernachlässigen. Es muss des Violinisten Sorge sein, alle seine Finger gleich stark und geschickt zu machen, und ein sehr empfehlungswerthes Mittel ist das, was der grosse Tartini seinen Schülern empfahl, gewisse Stellen, wobei es thunlich ist, nicht bloss in einer Lage mit denselben Fingern, sondern in mehrern Lagen mit veränderten Fingern zu üben, und ganze Stücke, die nicht besonders schwierig sind, zur Übung in einer bestimmten Applicatur (etwa in der 2ten oder 3ten Lage) von Anfang bis zu Ende zu spielen und zu üben.

Da die in dieser Violinschule angegebenen Beispiele hauptsächlich nur zur Erklärung des Gesagten hingesetzt sind, aber zur Übung nicht ganz hinreichend sein dürften, so wollen wir denen, die selbe sich schon gehörig bekannt gemacht haben, und in ganz leichten Stücken schon über die

ersten Schwierigkeiten hinausgeschritten sind, noch einige zweckmässige Übungsstücke hiermit empfehlen. Zum ersten Anfange werden neben der nöthigen Übung der Tonleitern, leichte Handstückchen, Arien, und dann leichte Duetten für Anfänger, zu empfehlen seyn. Sind aber diese ersten Schwierigkeiten überwunden, dann studire er schwerere Stücke, als erstlich Duetten und Trios von Pleyel, dann Duetten und Trios von Viotti, Mestrino, Krommer, Romberg, Fodor, Fiorillo, dann Duetten, Trios, und Quartetten von Haydn, Mozart, Beethoven, Krommer, etc. abwechselnd sehr fleissig. Ist auch dieses geschehen, dann muss der Lehrling aus denen besonders zur Übung, auf der Violine gesetzten Stücken, sein Studium machen. Er fange mit den Übungsstücken (Exercices pour le Violon dans toutes les Positions et 50 Variations sur la Gamme) von Rode, Kreutzer, und Baillot, an. Nachdem wird er mit Nutzen spielen — Mestrino, Capriccs, ou Etude du Viol? und Tartini, Caprice, ou Etude d.V. ect. Hat er diese Sachen gut durchstudirt, so nehme er die Etude de Violon en Capriccs par Fiorillo vor. Dieses sehr empfehlungswerthe Werk wird ihm noch Stoff zu langen Übungen darbieten. Auch ein geschickter Geiger wird es noch immer mit Nutzen gebrauchen. Auch sind dann, um eine vollkommene Fertigkeit zu erlangen, zum weiteren studiren Concerten und Solos, wie auch Variationen, von guten Meistern, und zwar von: Viotti, Rode, Kreutzer, Mestrino, Krommer, Clement, Radicati, Jarnovich, Durand, etc. etc. zu empfehlen. (*) Bei allen diesen Übungen hütte sich der Lehrling wohl, die Geduld zu verlieren, oder zum Schweren zu gehen, ehe er das Leichtere, das vorangehen muss, sich ganz zu eigen gemacht hat. Er verzeihe es sich nie, eine Passage nur so oben hin einigermassen herauszubringen; er sey ja nicht eher zufrieden, bis alle Töne gleich und genau zum Gehör kommen, und keiner mehr stockt oder gar ausbleibt. Stellen, die ihm in dieser Hinsicht schwierig werden, muss er unablässig spielen; bei welchen Übungen er immer langsam anfangen, auf jeden Ton und Finger merken, und untersuchen muss, in welcher Bewegung der Finger die Schwierigkeit eigentlich steckt, bis es ihm gelingt, das langsam Geübte auch schneller zu machen.

Das Taktrichtige Spiel erfordert Übungen von ganz anderer Art, als die eben empfohlnen, und leicht kann der Lehrling, indem er durch jene an Fertigkeit zunimmt, seinen Takt verderben. Viel Alleinspielen, und bald schnellere, bald langsamere Übungen der Finger an Doppelgriffen und Passagen, wobei man auf den Takt nicht sehr merkt, sind dem Taktmässigen Spielen sehr gefährlich. Wer viel allein spielt, kann Fertigkeit, Ausdruck, Geschmack im Spiel erlangen, aber er kann sich dabei auch für den Takt sehr vernachlässigen und auf immer verderben, wenn er auf diesen nicht besonders aufmerksam ist, und seinetwegen besondere Übungen anstellt. Ich empfehle dazu folgendes: 1) Auch bei seinen einsamen Übungen merke der Lehrling stets auf den Takt, und er spiele seine Übungsstücke zuweilen bloss des Takts wegen von Anfang bis zu Ende in der angenommenen Bewegung genau durch, ohne zu stocken, oder sich bei dem einzelnen, was ihm schwer wird, zu verweilen. 2) Er spiele fleissig leichtere Sachen mit Mehrern zusammen. Dies ist eine Hauptregel. Das Taktgefühl bildet sich nur durch das Zusammenspielen richtig, und hier muss man mit dem Leichtern anfangen, bei dem das Zeitmaass und der Rhythmus nicht zu schwierig sind. Vieles Accompagniren kann daher nicht genug empfohlen werden. 3) Er gehe seine Stücke oft im Stillen durch, ohne sie zu spielen, um sich mit der Eintheilung der Noten und der genauen Bewegung ganz vertraut zu machen. Hierbei muss er sich in Gedanken die Takttheile sowohl, als die ganzen Takte genau markiren.

2. Vom zierlichen, gefälligen Spiel.

Man spielt niemals schön, zierlich, gefällig, wenn man nicht richtig spielt. Unreine, undeutliche Töne, Taktverwirrung stören allen Effekt, den der Spieler durch ein ausserdem noch so schönes Spiel hervorbringen könnte. Diese Fehler sind immer hässlich. Aber ein richtiges Spiel ist darum noch kein schönes Spiel. Die Noten sind todte Zeichen, die nur andeuten können, was

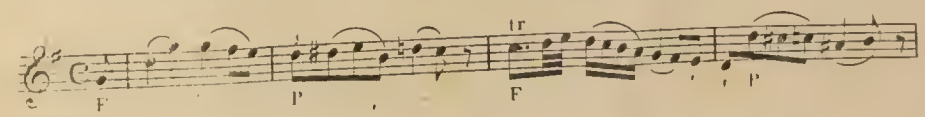
(*) All- [illegible] gen Musikalien, und nebst vielen andern, in der Verlags-Handlung des Johann Cappi in Wien zu h[illegible]

schlechterdings geschehen muss. Aber wie es geschehen muss, dass können sie entweder nur sehr unvollkommen, oder gar nicht anzeigen. Es ist des Spielers Sache, dem, was diese todten Zeichen enthalten, Geist und Leben, Reitz und Schönheit zu geben. Das korrekteste Spiel kann immer noch ein rauhes, hartes, geistloses, trocknes und hölzernes Spiel sein, das Niemanden erfreut, und den wahren Effekt der Musik nicht hervorzubringen vermag. Dieser Effekt beruht auf der Schönheit des Vortrags und auf dem Ausdruck in demselben. Beides ist seiner Natur nach so innig verwebt, dass es kaum in Gedanken getrennt werden kann. Wir trennen es indessen hier, so gut es sich thun lässt, und suchen das schöne Spiel, das Angenehme, Gefällige des Vortrags, Cabgesondert von dem Ausdruck der Leidenschaften) in folgenden: a) in der Schönheit des Tons, b) in dem Leichten und Freien des Spiels, c) in der Verständlichkeit, und d) in der geschmackvollen Mannigfaltigkeit. —

Ein jeder reine musikalische Ton gefällt an sich selbst dem Ohr. Und jeder Sänger oder Instrumentist hat, wie oben schon gesagt worden ist, auf den Ton viel Aufmerksamkeit und Fleiss zu verwenden. Der Ton einer guten Violine gehört zu den schönsten Instrumentaltönen; aber es ist des Spielers Sache, ihn aus seinem Instrument vollkommen herauszuziehn, und ihn überall bei langsamen, wie bei raschen Noten, beim Forte wie beim Piano gleich schön zu erhalten. Die dem Violinisten dazu nöthigen Übungen, besonders ein fleissiges Spielen der Scala, und Aushalten langer Töne durch alle Grade des Starken und Schwachen, ist oben angeführt und empfohlen worden. Wir setzen hier nur noch hinzu, dass der Violinist kein Stück vollkommen zu spielen sich einbilden dürfe, so lange bei dieser oder jener schwierigen Stelle noch rauhe und unreinliche Töne mit unterlaufen, und dass er daher besonders bei den Übungen schneller und schwieriger Passagen, und am meisten wenn sie in die höhern Lagen hinaufsteigen, auf die Beschaffenheit des Tones seiner Geige merken soll. Zur Bildung und Verbesserung des Tons wird es sehr nützlich sein, dass der Violinist e langsame, melodiöse Sachen, sangbare Andantinos, oder auch Arien und Lieder auf seinem Instrument mit aller Abwechslung des Starken und Schwachen — und in verschiedenen Applikaturen fleissig spiele — und besonders dass er gute Meister höre und ihren Ton seinem Gedächtniss einprä-ge. Das Spiel muss ferner frei und leicht sein, wenn es schön sein soll. Alles Steife, Gezwungene, Harte, ist aus dem Gebiet des Schönen verbannt. Nichts kann durch Schönheit reitzen und gefallen, dem man die Mühe und Noth gleichsam ansieht, mit der es hervorgebracht ist. Ohne Mühe u. Fleiss wird es freilich Niemand in irgend einer Kunst weit bringen. Aber den Werken des Künstlers darf man diese Mühe nicht ansehen. Er muss frei über seinen Stoff herrschen: was er darstellt muss alles ein freies, und leichtes Spiel sein. Dies ist eine Lehre, die ausübende Künstler nicht genug beherzigen können.

Verständlich ist ferner der Vortrag, wenn alles Zusammengehörige durch den Vortrag so verbunden, und alles Getrennte und Abgesonderte so getrennt und gesondert wird, dass der Hörer die einzelnen Sätze und musikalischen Gedanken des vorgetragenen Stücks leicht auffassen vermag. Verständlich spielen gehört ganz gewiss zum gefälligen Spiel. — Des ausübenden Musikers Sache ist es, so klar und verständlich als möglich zu sein.

Jedes musikalische Stück besteht, wie die Rede, aus einzelnen Gedanken, die unter einander zusammenhängen, und in grössere und kleinere Abschnitte getheilt werden können. Es gehört zu der Verständlichkeit, diese Abschnitte zu kennen, und sie durch den Vortrag bemerklich zu machen. Ein Allegro z. E. besteht aus Melodien und Passagen; jene sind bald längere Hauptgedanken, u. bald kürzere Zwischengedanken — und diese haben auch wieder ihre Abschnitte. Man sehe von die 6 bekannten W. A. Mozart'schen Quartetten, den Anfang des ersten Quartets.



Diese vier Takte machen einen zusammenhängenden musikalischen Gedanken, eine Melodie aus. Hier ist eine Periode zu Ende. Aber diese vier Takte kann man wieder in kleinere Abschnitte theilen. Die ersten zwei Takte, und die letzten beiden gehören genau zu einander, jede von beiden machen einen Gedanken für sich, und sind ein kleinerer Abschnitt; in diesem macht sogar jeder Takt wieder einen noch kleinern Abschnitt. Man gehe zur Übung dieses ganze Allegro durch, um sich der einzelnen Gedanken, ihren Anfang und ihr Ende richtig vorzustellen, und von einander abzusondern. Dies muss vorhergehen, wenn man verständlich spielen will. Denn das Fassliche des Vortrags beruht hauptsächlich darauf, dass man das, was zusammen gehört, gehörig verbinde, und dass man das Ende der Perioden, die Abschnitte und kleinern Einschnitte gehörig bemerklich mache. Man fange jeden Gedanken etwas stärker an, und endige ihn bei der letzten Note schwach; man binde zusammen, was die Melodie gebunden fordert, und setze ab, wo die Melodie Absätze macht, und so wird man verständlich spielen.

Man glaube nicht, das die Mannigfaltigkeit des Spiels, die ich zum gefälligen Vortrag zähle, sich mit dieser Verständlichkeit nicht verträgt. Eine Mannigfaltigkeit, die der Verständlichkeit schadet, indem sie die Einheit aufhebt, ist Verwirrung. Die gefällige Mannigfaltigkeit erreicht der Violinspieler, indem er dieselben Gedanken und Melodien bald stärker, bald schwächer vorträgt; bald so, u. bald anders mit Manieren verziert; und insbesondere dadurch, dass er die einzelnen Noten verschiedentlich verbindet, und mit mancherlei Striecharten wechselt. Es thut dem Hörer ungemein wohl, eine singbare Stelle erst voll, stark; dann, vielleicht in einer andern Oktave, schwächer, sanfter zu hören — es thut ihm wohl, an der Stelle eines Vorschlags, ein andermal einen Doppelschlag, oder Triller zu vernehmen, oder das, was ihm anfänglich ganz simpel und ohne alle Verzierung gegeben wurde, bei der Wiederholung durch passende Manieren verschönert zu finden. Es giebt jeder Passage einen neuen Reiz wenn sie bei ihrer Wiederkehr durch veränderte Striehart ein wenig anderst eingekleidet, oder durch grössere Stärke, oder grössere Schwäche unterschieden wird. Es versteht sich von selbst, dass diese Mannigfaltigkeit eben so wenig Ausdruck, von dem ich gleich handeln werde, als der Verständlichkeit schaden, und nichts hervorbringen darf, was dem Charakter, und dem Effekt des Stücks zuwieder ist.

3. Vom Ausdruck.

Es ist ein wunderbarer inniger Zusammenhang zwischen den Tönen und den Empfindungen. Jede Art von Empfindung hat ihren eigenen Tonausdruck. Der, dessen Gefühl diesen Zusammenhang, früh ahndet und verstehen lernt, der wird ganz gewiss im Fortschritt seiner Bildung nicht ohne musikalisches Gehör und Gefühl bleiben. Dieser Ausdruck (das was die innere Empfindung ausspricht) liegt nicht in dem einzelnen Ton. Dieser kann auf gleiche Art der Freude, wie dem Schmerz angehören; aber es liegt in der Verbindung mehrerer Töne; und das Ausdrucksvolle der Musik besteht also 1tens in der (langsamern oder raschern) Bewegung; 2tens in dem Starken und Schwachen; 3tens in dem Eigenthümlichen der Melodie und der Modulation.

Man kann alle Empfindungen des Menschen (in Beziehung auf die schönen Künste und besonders auf die Musik) in 3 Hauptgattungen unterscheiden, deren zwei einander entgegengesetzt, und die 3te eine Mischung von beiden ist: nemlich 1) in die aufregenden, die zur Thätigkeit reitzen und mit Kraftäusserungen verbunden sind — 2) die niederschlagenden oder hemmenden, die abspannen, die Thätigkeit lähmen — und 3) in alle Empfindungen von sanfter, weicher Art, in welchen das angeregte Gefühl durch Vorstellungen anderer Art wieder gemässigt wird. Dieser Unterschied der Empfindungen führt auf drei Hauptcharaktere der Musik, nemlich das Allegro, das Adagio, und das Andante, unter welche sich alle übrige leicht ordnen lassen: Diese drei Hauptcharaktere unterscheiden sich aber wesentlich. Zu den aufregenden Empfindungen, die zur Thätigkeit führen und durch Äusserungen der Kräfte, durch ein erhöhtes Leben sich offenbaren, gehören die Affekten der Freude, der Lust, der glücklichen Liebe, der Hoffnung, — der Begeisterung, des Enthusiasmus — endlich des Zorns der Wuth. Diese Empfindungen kann nur das Allegro darstellen. Sie äussern sich durch rasche Bewe-

wegungen, durch kräftige Töne, und rasche, springende Veränderungen derselben. Doch giebt es hier Grade. Freude, kann bis zur lärmenden Fröhlichkeit, Zorn, kann bis zur Wuth steigen, der Enthusiasmus, kann sich bis zum Gefühl des Erhabenen erhöhen. Die Musik vermag durch die raschere, oder langsammere Bewegung (vom Allegro moderato, durch Allegro, Vivace, Vivace assai, con moto, Presto, Prestissimo,) dem Gefühl auf allen diesen Stuffen zu folgen.

Die niederschlagenden, hemmenden Empfindungen — die das Leben unterdrücken, die Kräfte fesseln u.s.w. sind Traurigkeit, Schwermuth, Muthlosigkeit, Furcht. Es giebt hier ebenfalls Grade von mancherlei Art. Aber ihr gemeinschaftlicher Charakter ist langsame Bewegung, etwas Weiches, Schwaches, Gedehntes, das die gelähmte, gefesselte Kraft anzeigt. Das Adagio hat diesen allgemeinen Charakter, der sich in Tönen und ihrer Folge ganz vorzüglich darstellen lässt. Es kann diesse Art des Gefühls durch alle Grade verfolgen.

Die zwischen beiden liegenden sanften, weichen Empfindungen sind: Freude mit Rührung verbunden — Mitleid, Zärtlichkeit — das sanfte zweifelnde Verlangen. Diese, in welchen Freude, aber von einer gemischten Art, enthalten ist, gehört das Andante, das wiederum seine Grade hat, und auch Andantino und Allegretto werden kann. Die Bewegung desselben ist weder rasch, noch langsam, sondern gemässigt. Der Takt ist einfach und fasslich. Weder das Kurze, Springende, Lebendige in den Tönen des Allegro, noch das Gedehnte, Matte, in den Tönen des Adagio, ist diesem Charakter angemessen, in welchem alles gemässigt, sanft, bewegt, lieblich, schmeichelnd, erscheinen muss.

Der Violinist hat auf seinem Instrumente die mannigfaltigsten Hülfsmittel, diese Empfindungen durch alle verschiedenen Abstuffungen und Schattirungen darzustellen.

Er suche bei jedem Tonstück erst den allgemeinen, herrschenden Charakter richtig aufzufassen, den ihm das Stück selbst, verbunden mit der Überschrift anzeigen wird. Die Überschrift allein deutet nur unbestimmt darauf hin; der wahre Charakter und der erforderliche Vortrag desselben kann nur aus dem Inhalt des Stücks, aus seinen Melodien, seiner Modulation, seinem ganzen Gange erkannt werden. Es gehört aber freilich schon einige Bildung des Geschmacks dazu, um mit Sicherheit zu sagen, welcher Vortrag das Stück am richtigsten und vollkommensten darstellen wird.

Der Vortrag des Allegro soll die grössere Thätigkeit, das erhöhte Leben ausdrücken. Zu seinem Charakter und seinem Zeitmaasse passen sich kurze, kräftige Striche, viel Mannigfaltigkeit u. Abwechslung in den Stricharten, kräftigere Accente, viel Bewegung in den Melodien, überraschende Contraste des Forte und Piano, glänzende Manieren, lebendige Triller u.s.w. am besten. Im Moderato, dessen Charakter ernsthafter ist, muss dies alles gemässigter erscheinen, und der ganze Vortrag etwas Schwereres, Nachdrücklicheres erhalten. Je rascher aber die Bewegung ist, je kürzer müssen die Striche, je leichter, lebendiger, muss das ganze Spiel werden.

Das Adagio erfordert für seine Klagegesänge, lange, gehaltene, wachsende und abnehmende Töne, einen langen Bogen, ein weiches Schleifen und Tragen der Töne — Alles muss gehalten, gebunden sein. Kein Stossen, kein Springen, keine raschen Tonfolgen finden hier statt. Keine schneidenden Accente, keine grellen Kontraste sind hier am rechten Ort. Die Traurigkeit, die Schwermuth, klagt in schwachen und mässig starken Tönen. Nur zuweilen erhebt sich dies Gefühl zum Unwillen, zum Widerstand, und es geht in härtere und stärkere Töne und Tonfolgen über. Diese kräftigeren Stellen des Adagio, wo die Schwermuth sich gleichsam auf einen Augenblick zum Unwillen erhebt, der die abgespannte Kraft wieder anfregt — diese kräftigern Stellen, die die weichen Klagetöne unterbrechen, verstatten und fordern einen stärkern Ton, einen kräftigern Bogen, gestossene, stark markirte Noten, einen Vortrag, der sich dem Maestoso nähert.

Dem Andante, Andantino, Allegretto, Grazioso muss ein sehr sanfter, weicher, gemässigter Ton, ein leiseres Accentuiren, ein durchaus leichtes Spiel die ganze Lieblichkeit zu geben suchen, die der Charakter dieser Gattung ist. Hier wohnt das Unschuldige, das Naive, das Zärtliche, die sanfte

Rührung, der liebliche Scherz, die Neckerei, das Tändeln; hier offenbaret es sich in heitern, ge-
fügen Melodien, die durchaus einen zarten Vortrag fordern. Alles muss hier sanft, weich, gefällig,
lieblich sein. Der obere Theil des Bogens wird hier besser als die Mitte desselben für den Vortrag des
Melodiösen gebraucht; die Passagen erfodern einen längern, etwas weichern Strich als die des Alle-
gro. — Ein passendes Verbinden und Verschmelzen gebundener und gestossener Töne, dass aber nie
den Charakter des Sanften überschreiten, nie zum Starken, zum Prächtigen, Glänzenden sich erhe-
ben darf, ist hier ganz am rechten Orte. Dies alles ist freilich über den Ausdruck der verschie-
denen Affekten sehr wenig gesagt, und doch lässt sich darüber mit Worten in der That nicht viel mehr
sagen. Es ist nicht hinreichend, um dem Spieler den ächten Ausdruck durch Töne zu lehren — den
muss er im Ende in seiner gefühlvollen Seele und in seiner zur Musik und durch sie gebildeten Fan-
tasie finden; aber es ist hinreichend, um den Lehrling auf das Höchste in seiner Kunst bei Zeiten
aufmerksam zu machen, und ihn vor der Einbildung zu bewahren, das blos geübte Finger den geschik-
ten Musiker machen.

Was nun dieser im Ganzen herrschenden Charakter, dem der Vortrag durchgängig treu blei-
ben muss, ist, von dem Ausdruck der einzelnen Stellen und Sätze zu bemerken. Auch hierüber lässt
sich mit Worten wenig sagen. Der ausübende Musiker studire sein Stück, und überlege, wie alles Ein-
zelne dem Charakter des Ganzen gemäss gespielt, und zugleich sein Eigenthümliches am fasslichsten
und gefälligsten dargestellt werden könne. Folgendes kann dienen, sein Nachdenken zu leiten.

1) Alles Melodiöse fordert geschleifte, gebundene Noten, gehaltene Töne; doch nicht so sehr im
Allegro als im Adagio. 2) Die Passagen des Allegro wollen in kurzen Strichen und in lebhaften,
wechselnden Stricharten vorgetragen sein. 3) Es muss das Forte und Piano, das Wachsen und Ab-
nehmen, das Weiche und das Kräftige jedes an seinem Orte wohl bemerkt und beobachtet werden; wie
der besondere Charakter jedes einzelnen Satzes es an die Hand giebt. 4) Die Accente müssen auf
die Noten gelegt werden, zu denen sie gehören.

Die Musik hat ihre Accente — d. i. ihre herausgehobenen, mit Nachdruck belegten Töne; wie
die Rede sie hat. (Wir heben in der Rede dasjenige Wort heraus, wir zeichnen es aus durch einen stärkern Ton, durch ein längeres Verweilen, welches in dem Satz den wichtigsten Begriff, die Hauptvorstel-
lung ausdrückt, oder irgend eine Beziehung, einen Contrast mit dem Vorigen enthält, die wir besonders
merklich machen wollen.) So auch in der Musik — Die Natur der musikalischen Gedanken fordert für
gewisse Töne einen Nachdruck, den Accent; erhalten sie ihn im Vortrage nicht, so verliert der Gedan-
ke das Lebendige, das Charakteristische. Man muss aber ja die Taktaccente von den Accenten der Me-
lodie unterscheiden. Auf die gute Taktzeit fällt immer ein fühlbarer Nachdruck, der nicht einmal an-
gegeben zu werden braucht, um bemerklich zu werden. Die erste Note im Takt unterscheidet sich von
selbst; sie überall stärker angeben, würde den guten Ausdruck eher stören als befördern. Der Ge-
dankenaccent fällt nicht auf jede Note der guten Taktzeit. Und wenn er auch grösstentheils in die gute
Taktzeit fällt, so ist doch dies nicht immer; er kann um eines besondern Effekts willen auch auf die
schlechten Taktglieder gelegt werden, und es lassen sich darüber keine bestimmten Lehren geben.
Der ausübende Tonkünstler studire seine Melodien, und sein Gefühl wird ihm sagen, welchem Tone
der Nachdruck vor dem andern gehöre, und wie gross oder wie klein dieser Nachdruck sein müsse.
Das längere Notten, wenn sie auf kürzere folgen, und durch sie vorbereitet worden sind, diesen Ac-
cent gewöhnlich fordern, dass ferner alle langen Vorschläge, und endlich alle die Noten ihn haben,
die entweder als Vorhalte gegen die Grundharmonie dissoniren, oder als neu eintretende Dissonan-
zen fremde Modulation ankündigen, das wird er bald sein Gefühl lehren. Dies kann für den
Accent als allgemeine Regel gelten; aber es ist nicht hinreichend. Nur die Melodie selbst kann ei-
gentlich durch ihr Eigenes, Charakteristisches, vom geläuterten Ohre ihre wahren Accente offenbaren.

Noch ein Wort über das absichtliche Verrücken und Verändern der Accente.

Man sucht zuweilen einem Gedanken dadurch mehr Interesse, einen eigenen Reitz zu geben, dass man die ihm natürlichen Accente verrückt, und von den Tönen, zu denen sie gehören, auf andere Töne legt, zu denen sie nicht gehören. Dies giebt der ganzen Melodie eine andere fremde Gestalt, die von neuem anzieht und fesselt. Aber es ist mit diesen Verrückungen der Accente wie mit den kleinen absichtlichen Taktverrückungen, die auch zuweilen von besonderm Effekt sind. Beide müssen mit vieler Weisheit und Mässigung angebracht werden. Es giebt junge Musiker, die in ihrem Bestreben, immer mit dem höchsten Ausdruck zu spielen, hier in die verwerflichsten Übertreibungen fallen, und sich endlich so gewöhnen, alles was sie spielen zu verziehen und zu verzerren, dass sie keinen Gedanken mehr in seiner einfachen, natürlichen Schönheit vorzutragen im Stande sind. Durch solche Verdrehungen kann der Vortrag nur verworren, unverständlich, durch Härten und Dissonanzen entstellt und unleidlich werden. Der junge Tonkünstler hüte sich, in seinem Streben nach Ausdruck in diese bizarren Affektationen zu fallen. Accentverrückungen thun nur bei leichten, einfachen Melodien, deren Hauptcharakter Scherz ist, und zwar nur dann die rechte Wirkung, wenn diese Melodien schon vorher natürlich vorgetragen und gefasst sind. Ein anderes ist es, wenn der Componist takt- und gedankenwidrige Accente um eines gewissen Effekts willen selbst vorgeschrieben hat. Hier hüte sich der Spieler nur, nicht aus dem Takt zu kommen.

5) Auch ein zweckmässiges Eilen und Zögern ist ein Hülfsmittel des Ausdrucks, wenn es mit Geschmack am rechten Ort gebraucht wird. Es kann dem Solospieler erlaubt sein, den Effekt seines Spiels dadurch zu verstärken, dass er die melodiösen Gedanken seines Stücks etwas langsamer vorträgt, den Passagen aber durch eine kleine Beschleunigung des Zeitmaasses mehr Leben und Kraft zu geben sucht. Es ist jedoch nur von einer kleinen unmerklichen Veränderung des Zeitmaasses, die Rede. Was aber um des Ausdrucks willen noch mehr erlaubt und oft von der schönsten Wirkung ist, ist eine leise Veränderung der einzelnen Taktglieder ohne den Takt im Ganzen zu verrücken. Auf den wichtigsten, nachdrucksvollsten Tönen darf der Spieler etwas länger, als vorgeschrieben ist, verweilen, die darauf verwandte Zeit bringt er durch Eilen bei den folgenden wieder ein. Es versteht sich, dass auch dieses ausdrucksvolle Zögern und Eilen selten und mit Geschmack angebracht werden muss. Es darf so wenig den Takt wirklich verrücken, als die Gedanken verwirren. Es darf endlich nicht zu oft kommen, um nicht in Ziererey auszuarten, und seinen Effekt zu verlieren.

Dies sei genug, um den Lehrling mit einigen der wesentlichsten Hülfsmittel des Ausdrucks bekannt zu machen. Wie und wo er sie gebrauchen soll, wird ihm beim Fortgange seiner Bildung sein eigenes Gefühl lehren. So wie er auch dann durch Anhören guter Meister, durch Beurtheilung guter Lehrbücher des Geschmacks, durch Studium guter Tonstücke, die von verschiedenen Meistern in verschiedenem Stil geschrieben sind, noch gar Manches lernen wird und lernen muss, was hier zu weitläufig wäre, und dem Anfänger unverständlich gemacht werden würde.

ENDE.